الكتاب الأول

كتاب المسرح

المشاركون :

حمدي الحمايدي

لطفي العربي السنوسي

عز الدين العباسي

محمد عبازة

محمد الفرحاني

محمود الماجري

عبد الحليم المسعودي

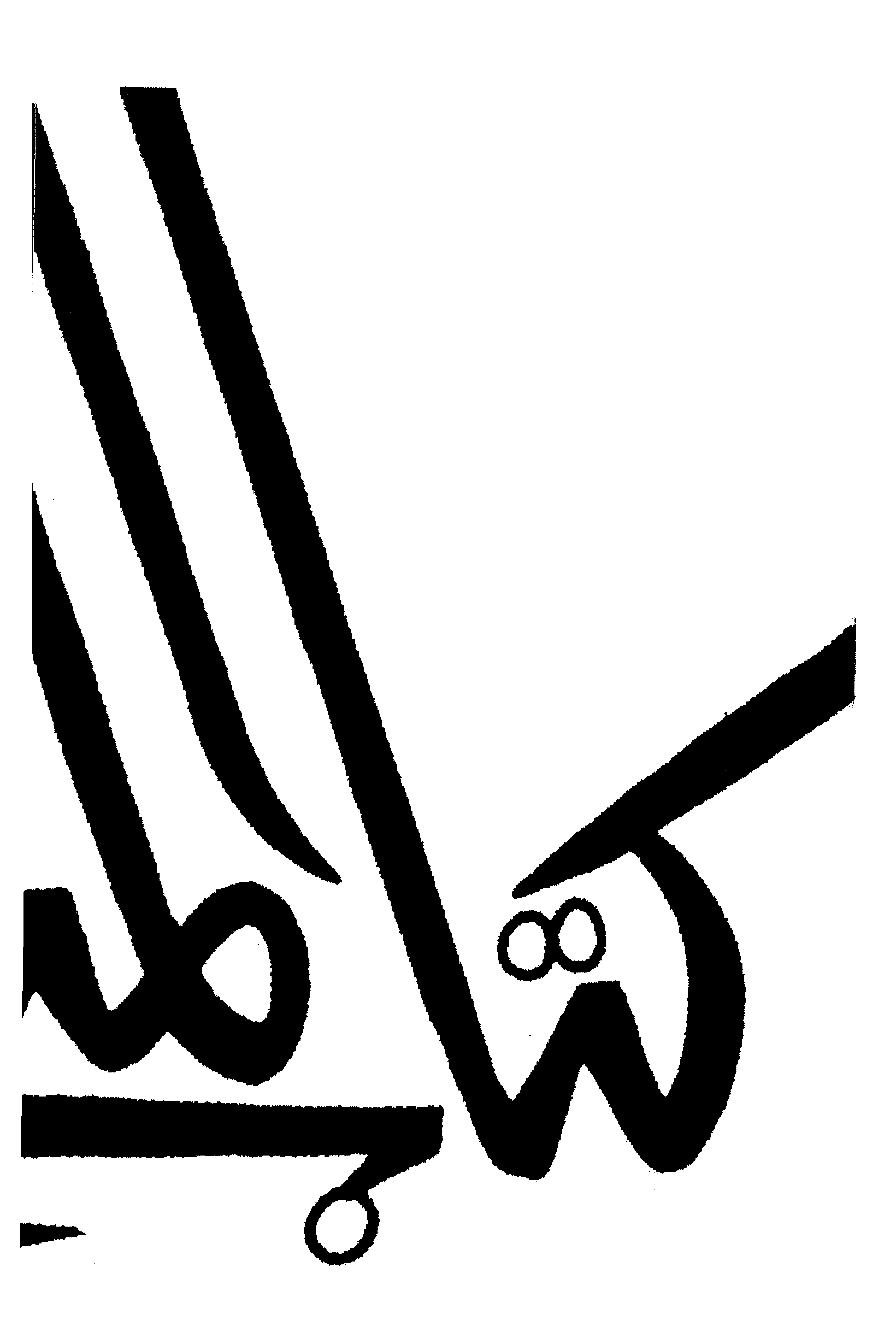
محمد مومن

ظافر ناجي

سامي النصري

تقديم حمّادي الوهايبي

اتحاد الممثلين المحترفين تونس





كتاب المسيح



العدد الأول - مارس 2007

المشاركون :

حمدي الحمايدي - لطفي العربي السنوسي

عز الدين العباسي - محمد عبازة

محمد الفرحاني - محمود الماجري

عبد الحليم المسعودي - محمد مومن

ظافر ناجي - سامي النصري

تقديم حمّادي الوهايبي

إتحاد الممثلين المحترفين

تونس



كتاب المسرح

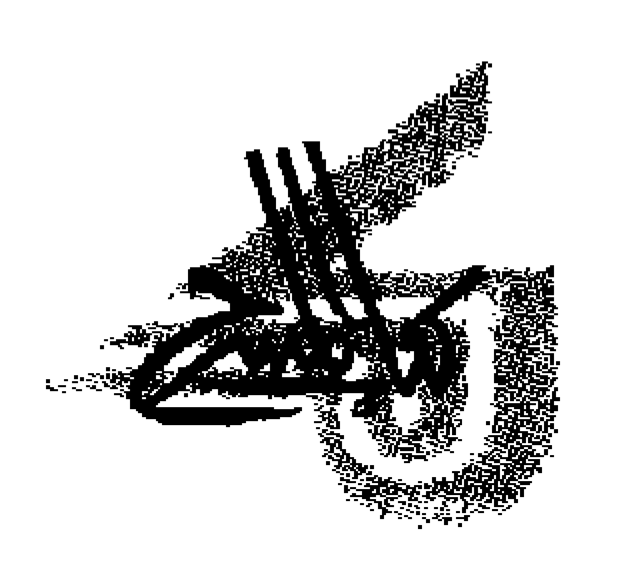
كتاب دوري يصدر مرتين في السنة عن اتحاد الممثلين التونسيين

خضعت المواد إلى ترتيب ألفبائي لأسماء الكتّاب

العدد الأول ـ مارس 2007
تأليف : جماعي
تقديم : حمادي الوهايبي
الإشراف والإنتاج : اتحاد الممثلين المحترفين ـ تونس
الطبعة الأولى ـ تونس 2007

التصميم الجمالي : المنصف المزغني
تصميم الشارة : سمير بن قويعة

الطباعة والتسفير: الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم
1 نهج محمد رشيد رضا 1002 تونس
الهاتف : 0021671790933
الفاكس : 0021671790313



تقديم

لقد حقّق المسرح التونسي، منظورا إليه من زاوية تاريخية، قدرا لا يستهان به من التراكم تأكد عبر تجارب مسرحية متنوعة ومختلفة وهذا يجعلنا أمام مدونة محرضة على البحث والدراسة.

إنّ حضور المسرحية التونسية في المشهد المسرحي العربي وتأثيرها فيه سواء في المستوى الجمالي أو في المستوى الهيكلي؛ لا يرقى إليه الشك، حيث أكدت الفرق المسرحية التونسية من خلال مشاركتها في مختلف التظاهرات والملتقيات العربية تألقها وريادتها إلاّ أن ذلك لا يحجب عنا بعض الثغرات التي نعتقد أن أي تجربة مسرحية لا تخلو منها ولعل المسألة النقدية تفرض نفسها كمعطى تنهض عليه أي تجربة جمالية. غير أنه، وعطفا على ما تقدم، لنا أن نتساءل :

هل أن التجربة المسرحية التونسية واكبتها حركة نقدية تسندها وتفتح آفاقها الفنية؟

لا شك أن المؤسسة الأكاديمية ساهمت في بلورة خطاب نقدي هو سليل الخطاب الجمالي برمته؛ إلا أن جملة الأبحاث والدراسات المنجزة ظلت في أغلبها حبيسة رفوف المكتبات في الجامعة وفي مؤسسات البحث العلمي.

إنّ هذه المحاولة التي ننجزها ضمن أنشطة اتحاد الممثلين المحترفين نسعى من خلالها إلى تأسيس مساحة تعنى بالنقد والبحث المسرحيين لعلها تساهم في إماطة اللثام عما حجب من آراء ومواقف تفتح آفاقا نظرية ومعرفية للتجربة المسرحية في تونس. وكتاب المسرح في عدده الأول لا يدعي أنه حقق كل ما نصبو إليه ولا يدعي أنه تعاطى مع كل الآراء والمواقف التي تؤثث المشهد المسرحي ولكنه بداية نتمنى أن تعقبها أعداد أخرى.

وفي هذا العدد تناول المساهمون مسائل تتصل بالشأن المسرحي في جوانب عديدة وقد أردناه كذلك لقناعتنا بأن المسرح كان دائما مفتوحا على إشكاليات مختلفة ذات صلة بمباحث فكرية وجمالية متنوعة، فثمة قراءات تناولت عروضا مسرحية أثارت جدلا في المشهد المسرحي بعضهم يرى أن أصحابها يصنفون ضمن نفس الخانة الجمالية والبعض الآخر يعتبرها تجارب تشقها تناقضات عدة، بينما المواضيع الأخرى تناولت مسائل فكرية تتصل بنواحي مسرحية متنوعة وما من شك في أن الأعداد القادمة ستتناول أعمالا أخرى ومواضيع أخرى.

وهذا الكتاب هو مساحة مفتوحة لكل الباحثين والدارسين والنقاد ليساهموا من خلاله في إثراء التجربة النقدية التي تنهض عليها التجربة الجمالية في المسرح. وسنسعى إلى الانفتاح على محاولات نقدية أجنبية تتناول التجربة المسرحية التونسية.

وحري بنا أن نؤكد على أن الآراء الواردة في الكتاب لا تعبر بالضرورة عن موقف الاتحاد وهي تلزم أصحابها بدرجة أولى.

حمادي الوهايبي



المسرح التونسي ومقتضيات العصر

حمدي الحمايدي

منذ نشأته في بداية القرن العشرين ارتبط المسرح التونسي بمفهوم الحداثة. وقد تمّ الولوج إلى هذه الحداثة بطريقتين مختلفتين. تمثّلت الطريقة الأولى في الاحتكاك المباشر بفن من فنون الغرب من خلال الأعمال المسرحية التي كانت تقدمها الفرق الأجنبية لفائدة الجاليات الأوروبية المقيمة في تونس. أما الطريقة الثانية فقد تجلّت في الانصهار في مشروع النهضة الذي انخرطت فيه بلدان الشرق والذي استوحته من التغيير الاجتماعي والاقتصادي والفكري الذي حصل في أوروبا بداية من القرن الثامن عشر. وقد أدى هذا الانخراط إلى اقتباس أعمال مسرحية غربية والعمل على نشرها والتعريف بها والنّسج على منوالها في مناطق عدّة من العالم العربي.

في مرحلة أولى تجسّم مشروع الحداثة في المسرح التونسي في محاولة تركيز عنصرين اثنين. كان العنصر الأول يتعلق بالجانب المؤسساتي إذ تمّ العمل على إيجاد الإطار الملائم الذي يمكن أن يمارس فيه هذا الفن فتكوّنت الجمعيات الثقافية ومن خلالها أمكن تأسيس هياكل مسرحية تقوم مقام الفرق التي وجدت في الغرب. أما العنصر الثاني فقد تجلّى خاصة في البحث عن كتابة جديدة تؤسس لوظيفة مغايرة للتعبير الفني، وبالتالي فقد تمّ اعتماد الحوار في الجديد أي الغربي ومن خلاله انشغل المسرحيون بالبحث عن أساليب طريفة لتبليغ قيم الحداثة. فالحوار هو ركيزة من ركائز الديموقراطية وهو أيضا علامة من علامات تغلب المجتمع المتمدّن والمقنّن على المجتمع البدائي، من هذه الزاوية، عمل المسرح التونسي

على واجهتين. فكان المتقبل الأول أي المتفرج التونسي محور تلك الدعوة إلى «المواطنة» أي إلى الانتماء إلى مجتمع المدينة لأن المسرح وليد المدينة. وكان المتقبّل الثاني أي المستعمر الغربي موضوع تلك النداءات الموجّهة لاحترام كونية القيم التي نادت بها الحداثة الغربية كالمساواة والتقدم والحرية والعدالة والعقلانية. لذلك طالب المسرح التونسي حسب الإمكانيات الفنية المتاحة بالارتقاء بالإنسان التونسي إلى مرتبة الإنسان وبإحياء مرجعية تاريخية وحضارية تكون سندا لإثبات الذات وللتحاور مع الآخر ضمن علاقة تثاقف، في هذا السياق يتنزل اقتباس الأعمال المسرحية ذات الشهرة العالمية وتأليف النصوص ذات المنحى التاريخي والمرمى الإيديولوجي المميّز للتراث.

في مرحلة ثانية، اقتضى تغيّر المعطيات إضفاء دلالات متعددة لمفهوم الحداثة وجاء النصف الثاني من القرن العشرين بفرضياته وآلياته وجمالياته الخصوصية. لذلك لم تعد ممارسة الفن المسرحي علامة من علامات الحداثة في حدّ ذاتها بل أصبحت ممارسة فن مسرحي بعينه هي التي تعتبر مؤشرا على الانخراط في الحداثة، لذلك خاض المسرح التونسي في الوهلة الأولى تجربة المسرح الشعبي التي دعا إليها المسرح الغربي حينئذ. تمثلت هذه التجربة في بروز ظاهرتين متتاليتين حينا ومتزامنتين أحيانا. اتسمت ظاهرة المسرح الشعبوي بالبحث عن الجماهيرية من خلال تدني المستوى الفني والتركيز على التهريج واستغلال الكليشيات الاجتماعية كالتي تجعل من الشخصية الريفية كائنا ساذجا ومن اللهجة البدوية مدعاة للتهكم والاستهزاء.

أما ظاهرة المسرح الشعبي فقد حاولت إرساء منطق مغاير من خلال أعمال تنهض بالمتفرج العادي إلى مستوى الفن الراقي ومن خلال مبدأ «مسرح نخبوي للجميع» كما جاء في الشعار الذي رفعه المسرح الفرنسي آنذاك. وفي هذا السياق تندرج تجارب المسرح الجهوي العمومي والخاص التي أفرزت هياكل إنتاج منتشرة في جميع أنحاء البلاد. وهي هياكل يستند وجودها إلى مبدأ المسرح العضوي المرتبط ارتباطا وثيقا بظروف إنتاجه.

كما ذهب المسرح التونسي أيضا في اتجاه الحداثة بصفتها عملا هادفا

فمارس التغيير بجميع أشكاله معتمدا في ذلك مبدأ القطيعة. القطيعة مع التوظيف الرجعي للتراث بفضل كتابة جديدة تسائل الموروث الثقافي بدل أن تحنّطه. القطيعة مع فضاءات العرض التقليدية وذلك باقتحام فضاءات جديدة (الساحات العمومية، المعالم الأثرية، البناءات المهجورة، الملاعب...). ليست مهيأة لتقديم أعمال مسرحية. القطيعة مع أشكال التقبل التقليدي التي تفصل بين الركح والقاعة وتمنع كل تواصل مباشر بينهما. وقد تولد عن ذلك ظهور المسرح الاحتفالي الذي يجمع بين الممثلين والجمهور ويكسّر الحواجز التي تحول دون التحامهما. القطيعة مع الجمود بتبني المسرح الحيوي وقد تجلى ذلك في أعمال المسرح التونسي المتنقّل الذي يجوب المدن والقرى ويبتكر في كل مرة الجماليات والتقنيات الملائمة للمكان والزمان وكذلك أيضا في تجربة المسرح في البيت التي خاضها المسرح العضوي والتي تقترح عروضا تتمّ في المنازل الخاصة وتحول تلك الفضاءات إلى ميدان فرجوي. القطيعة مع الهيكل الموحد للإنتاج وهي قطيعة بعثت إلى الوجود تعدد هياكل الإنتاج المحترف العمومي والخاص بداية من الفرقة البلدية ومرورا بفرق المسرح الجهوي إلى فرق ومسارح الإنتاج الخاص والمسرح الوطني والمراكز الجهوية للفنون الدرامية.

من جانب آخر انخرط المسرح التونسي في الحداثة بصفتها توظيفا لتقنيات ووسائل التواصل التي يوفرها العالم المعاصر. فركّز خاصة على ضلوع النقد المسرحي في العملية الإبداعية كـ«رفيق للدرب» وقد استوعبت الصحافة ذلك الدور الموكول إليها واشتغلت على مهمتها كطرف في مشروع بناء فن وجمالية ومجتمع الحداثة.

وكذلك لم يغفل المسرح عما توفّره الحداثة من فرص لخرق الحواجز التي تنشأ بين الفنون، فاستغلّ تلك الفرص موليا أهمية خاصة لتكثيف مساهمة المسرحيين في الأعمال السينمائية والتلفزية.

كما لم يفت المسرح التونسي أن يسجّل في السنوات الأخيرة أن الحداثة تمرّ عبر العولمة وأن الحديث عن الاستثناء الثقافي لا يعدو إلا أن يكون استثناء لذلك عمل على تجاوز عقبات المحلية بالوسائل التي تمنحها لغة التخاطب والأدوات الركحية وتقنيات الترجمة.

إلا أنه رغم كل هذا الجهد المتواصل لمسايرة مقتضيات العصر لا ينكر أحد أن الاهتمام الجماهيري بالمسرح قد تضاءل في تونس وأن عدد المتفرجين قد نزل، إلا في بعض الحالات الاستثنائية إلى مستويات متدنية. وهنا يمكن السؤال الذي ينبغي أن يطرحه كل ممارس للفن الدرامي وكل محب ومتابع له: هل أن المسرح التونسي لم يتطور بما فيه الكفاية حسب النسق الذي تتطلبه الحداثة أم أنه ضحية من ضحايا الحداثة مهما حاول التجاوب مع مستلزماتها؟

من الصعب الحسم في هذه القضية نظرا لأننا لا نملك حاليا البعد الكافي الذي يؤهلنا لإعطاء إجابة قطعية. ليس مستبعدا أن يكون الفن المسرحي مدعوا إلى الاندثار في المستقبل البعيد نظرا لعدم توافقه مع نسق الحياة اليومية ومع الحاجيات الجديدة التي خلقها ويواصل خلقها عالم الحاضر والمستقبل لدى إنسان القرن الحادي والعشرين.

إلا أنه من الممكن أيضا أن يعزى عزوف المتفرج عن المسرح إلى تقصير هذا الفن في إنشاء حاجيات جديدة لدى البشر كالتي أنشأها لمّا انخرط في مشروع «المواطنة». ألا يمكن القول إن إصرار المسرح على أن يبقى ممارسة تقليدية إلى حد ما قد سبب له إعاقة؟ هل استغل المسرح كل الإمكانيات التي تتيحها التكنولوجيا الجديدة؟ ألسنا نعيش اليوم نوعا من «البدائية» الكونية التي تطغى عليها الدموية وممارسة العنف ومنهجية العين بالعين؟ ألا يمكن القول إنه إزاء هذه الوحشية الجديدة التي تشبه في بنيتها أساطير اليونان القديمة لا مجال إلا لثقافة مغايرة أي لثقافة الحوار التي ترحّل التراجيديا من الواقع المعيش إلى الركح المسرحي؟

إننا نلاحظ اليوم أن الشباب يحاول أن يبعث لنا برسالة ليبلّغنا حاجياته الجديدة وأن الفضائيات تنقضّ في كلّ مرة على تلك الرسالة لاحتواء هذه الشريحة الهامة من المجتمع. فلماذا لا ينصت المسرح إلى هذه الأصوات ليكون دوما في صلب الحداثة ويعبّر عن مشاغل وهموم معاصريه؟



قراءة في اصطدام والتقاء مع النص وحركاته رفعت السيرة إلى علوّ بصري كبير

لطفي العربي السنوسي

مدخل إلى النص في اتجاه العرض

جاء في موقع من مقدمة النص المسرحي «مراد الثالث» ما يلي: فكل أحداث هذه القصة المسرحية مستمدة من سجلات التاريخ ولئن سمح المؤلف لنفسه بالتصرف فيها حسبما أوحاه تصوره المسرحي فإنّما كان ذلك في طريقة ربط الأحداث بعضها ببعض أو في إبراز بعض شخصيات المأساة وتحديد موقفها بوضوح... على أن تأويل المؤلف للتاريخ المعروف ليس بعيدا عن الحقيقة وقد عثر على أدلة كافية في مراسلات قناصل الدول الأوروبية المعاصرين لمراد الثالث تبرر بالتأكيد ما ذهب إليه في رسم شخصية مراد الثالث ثم شخصية إبراهيم الشريف...».

تستدعي هذه المقدمة التي وضعها الأستاذ الحبيب بولعراس «القصته المسرحية» سؤالا جوهريا نضعه كمدخل لهذه القراءة مفاده هل نحن إزاء نص أو وثيقة تاريخية فعل فيها المؤلف ما فعل من تبديلات لم تمس الحقيقة التاريخية بقدر ما سعت إلى الاقتراب منها بالاعتماد على مصادر معاصري مراد الثالث من مراسلات قناصل الدول الأوروبية.

هل نحن أمام «قصة مسرحية» -كما ورد في المقدمة - تقف كما يعرفها الدارسون على تماس التاريخي وعلى تماس الإبداعي (المتخيل) أي في تلك المنطقة الوسطى بين التاريخي كمعطى بل كقانون ينتج خطابا مخصوصا وعالما منتبها للوقائع وأسباب وقوعها... والإبداعي كخطاب متجاوز للتاريخي ينشئ مقولات وشخصيات متخيلة دون أن يفقد هذا

المتخيل صلته بالتاريخي كنص مرجعي باعتباره الشرط والأرضية المؤسسة لهذا النص المسرحي وهو نص لم يخف انجذابه إلى المرجع وإلى الوقائع التاريخية كما وقعت بل دعمها بعودته إلى مصادر المعاصرين لمراد الثالث ووضعها داخل النص تماما كما تواضعت عليها المصادر التاريخية بداية من لحظة وصول مراد الثالث آخر أمراء الدولة المرادية قادما إليها من القيروان حيث كانت له البيعة الأولى بعد مقتل عمه رمضان في معركة سوسة انتهاء بواقعة مقتله «بوادي الزرقة» على يد مساعده إبراهيم الشريف قائد الخيّالة الذي تولى من بعده الحكم كل هذه المعطيات وغيرها الواردة بين لحظة البدء والانتهاء تؤكد أن الأستاذ الحبيب بولعراس قد اعتمد لصوغ هذا النص المسرحي على التاريخي المتواضع عليه. . . لم يؤوّله ولم يضف إليه بقدر ما التصق به وذهب إليه في استدعاء وفيّ لوقائعه الكبرى. . .

نعود في هذا الموقع للإجابة عن سؤال البدء. . . هل نحن إزاء نص تاريخي يقدّم لنا ما حدث من سنة 1699 إلى سنة 1702 فترة حكم مراد الثالث؟ نحن - بالفعل أمام وثيقة تاريخية وهو ما تعترف به مقدمة النص المسرحي إلا أننا وبرغم وعينا بمدى التصاق النص بالمعطيات التاريخية نتجنب في الواقع تصنيفه ضمن النصوص المسرحية التاريخية لعدد من الأسباب الموضوعية أولها أنه من شأن هذا التصنيف أن يقلل من أهمية النص فيقتل إمكانات امتداده في أزمنة وأمكنة مغايرة للزمان والمكان الفعلي لوقائعه كما أن هذا التصنيف سيذهب بالدارس أو هو سيدفع به إلى متاهة البحث عن مدى وفاء الكاتب للحقيقة التاريخية ويغفل - بالتالي - عن مواقع الإبداع والفن وما إلى ذلك من خصائص الخطاب السردي لذلك نحبذ القول بأن النص اعتمد على مادة تاريخية ولا يمتلك بذلك صفة التاريخي فمن شان هذا الالتصاق بالتاريخي أن يبعده أو أن ينفي عنه كل نزوع إبداعي ولذلك - أيضا نتخلى - عن الأسئلة التي تبحث في مدى التزام المؤلف بالوقائع التاريخية والمصادر والوثائق التي اعتمدها لصوغ نصه باعتبار أن التاريخي هنا ليس سوى تقية أو حجابا مرر من خلاله المؤلف أو هو أدان كل أشكال القمع والقهر والظلم وأشكال الاستبداد بالحكم ولا مبالاة الحاكم بغير رغباته خاصة وأن النص قد كتب - كما هو معلوم- في بداية

الستينات حيث كان المد الاستعماري كبيرا. إضافة إلى ما كانت تعاني منه الشعوب من ديكتاتوريات كانت في تلك الفترة في أوج دمويتها.

ويؤكد الدارسون أن النص المؤسس على معطيات تاريخية لا يمكن له أن يكون تاريخيا ما لم يحمل من زمن كتابته مشاغله وقضاياه الأساسية كما أن تصوير أو استعادة التاريخي مستحيل ما لم يحدد صلته بالحاضر (أي زمن كتابة النص ومراد الثالث كتب في بداية الستينات) والأستاذ الحبيب بولعراس استعاد في هذا النص سيرة مراد الثالث متمثلا قضايا راهنة (راهن المؤلف) السياسي والثقافي والإجتماعي وبذلك تجاوز ما يمكن أن يحصره داخل هذا التصنيف (أي نص تاريخي) كما أنه لم يخف نزوعه أو ذهابه في مواقع من النص تجاه الإنشاء الروائي بما هو تجاوز للأسلوب الإخباري وهذا منحى اعتمده المؤلف في أكثر من موقع داخل النص ما يبعد عنه صفة التاريخي دون أن ينزعها منه والكاتب اعتمد - أسلوبيا - على تقنية التقاطع في مراوحة بين التاريخي الوفي للواقعة التاريخية والمتخيل كنص يصدر عن الشخصيات في شكل انفعالات أو مقولات وقد جاء النص دائريا ينتهي تماما كما ابتدأ حيث كانت الفاتحة مبايعة الناس لمراد الثالث انتهاء بمبايعتهم لإبراهيم الشريف وهذا الشكل الدائري تحقق في الواقع، بصريا داخل الفضاء الدرامي وفي ذلك دلالة قوية على حركة التاريخ الارتجاعية.

في اتجاه العرض

أردنا أن يكون الحديث عن النص مدخلا إلى العرض باعتبار النص - هنا - مرجعا قويّا بل هو منتج أساسي للعرض ولكل تدخلات مخرجه محمد إدريس الذي نعرف مدى إمكانياته الاحترافية العالية في صنع الفرجة بل هو أحد صناعها الكبار وقد سعى إلى إيجاد كل الحلول التقنية والبصرية لوضع هذا النص في علو بصري كبير دون تغيير أو تبديل لكل ما كتبه المؤلف وهو ما التزم به وأقره **محمد إدريس** الذي أكد بأنه لم يغير ولو كلمة واحدة من نص المؤلف وهذا ما حدث بالفعل حيث اشتغل إدريس على النص ونقله إلى المسرح حرفيا بل حافظ حتى على استطراداته الطويلة وهذا ما

يعني أن مقترحات المخرج جاءت استبدالا بصريا لما هو مكتوب أي أن مقاربته كانت بالأساس أو هي عنيت بالفضاء المسرحي وبكيفية توزيع هذا النص داخل الفضاء أي المرور به من فضاء اللغة إلى فضاء العرض دون هدم للفضاء الأول (أي فضاء اللغة) ولتحقيق هذا النّزوع أو هذا الاختيار أي إنتاج فضاء بصري دون المساس بفضاء اللغة يبدو أن المخرج قد اعتمد على قراءتين أولهما قراءة أفقية تدرس طبيعة البناء اللغوي والأسلوبي المؤسس للنص والتقاطها أو التنبّه لها بصفتها وحدات تتوفر على شحنة تصورية وشحنة نفسية في حاجة إلى التفجر بصريا وهذا التعاطي أو هذه القراءة تستدعي بدورها ردة فعل واعية يحدث من خلالها نوع من الالتقاء أو الاصطدام بين حركة النص بما هو لغة وأسلوب وردة فعل المخرج بما هي متخيل تقصد وضع نظام بصري داخل الفضاء يكون موازيا أو متفوقا على النص المكتوب.

أما القراءة الثانية للمخرج فهي قراءة عمودية تعيد ترتيب النص بصريا (إنتاج فواصل جديدة أو التمديد أو التكثيف في زمنها وفي موقعها) في مسعى للوقوف على متكتّمة بمعنى استنطاق اللغة بغرض دفعها إلى إفراغ شحنتها البصرية أو التصورية الممكنة والذهاب أيضا إلى باطن الشخصيات (تجاوزا لما تبديه في مستوى اللغة المكتوبة أي ما هو ظاهر ومعلن) بحثا عن سرها لإنشاء قراءة استبدالية تتأسس - في الواقع - على نتائج القراءة الأولى الأفقية والثانية العمودية المشار إليهما.

وقد اختار محمد إدريس أن تكون القاعة فضاء كاملا ومطلقا للعرض أي عرضا بلا جمهور وبلا متلقٍّ يردّ الفعل بالتصفيق تعبيرا عن الانبهار أو الإعجاب. . . بل إن المخرج أسند لهذا الجمهور دورين أو موقعين (وهذا في الواقع تصور افتراضي) فهو رعيّة يتوجه لها الأمير مراد الثالث بخطابه وهو شاهد أيضا على سيرة هذا الأمير وما يؤكد هذا المقترح التقسيم الذي اعتمده محمد إدريس للفضاء وللجمهور الذي توزع على ركح يخترق الصالة يمتد من الخشبة الايطالية ويعود إليها بحيث أصبح الشكل شبه دائري يحوطه الجمهور (الشهود - الرعية) من كل جوانبه تتوزع الرعية أسفل العلبة الايطالية أي على الكراسي المتواجدة بالقاعة بينما يأخذ

الشهود أماكنهم فوق الركح بشكل تقابلي تتوسطه الأحداث والشخصيات وما يزيد في تأكيد هذا التصور (تحول الجمهور إلى رعية وشهود) تقنية الستائر الشفافة التي اعتمدها المخرج لكشف بواطن الشخصيات وما تكتم عليه وما تستبطنه (أي ما يفسر أفعالها) فهذه الستائر لحظة قيامها (لحظة إسدالها) يتم عزل «جمهور الرعية» أي عزل الجمهور المتواجد بالقاعة وبالتالي إغلاق فضاء اللعب (فضاء الأحداث) فالرعية في هذه اللحظات غير معنية بما سيحدث الآن بما أن الشخصية ستقدم أسرارها وستعترف بما تتكتم عليه فهي لحظات بمثابة «المفتاح» الذي سنفهم به أفعال هذه الشخصية وسنقف على لحظات صفائها وما يبرر دمويتها وعلى جمهور الشهود المتواجد على الركح أن ينتبه إلى هذه اللحظات وقد أقحمه المخرج أو هو وضعه في نفس الفضاء المغلق على الشخصية التي تسرّ لهذا الجمهور بما يبرر أفعالها لحظات يسميها «باتريس بافيس» Aparté أي الحديث الذاتي الذي يصدر عن الشخصية وموجه لها وهو حديث يبدو وكأنه منفلت عن الشخصية يتناهى صدفة إلى الجمهور فهو / المفتاح الذي من خلاله نفهم طبيعة هذه الشخصية وهي أيضا لحظات من الحقيقة الباطنية يقول عنها «بافيس» بأنها لحظات ميّتة داخل السياق الدرامي من خلالها يفهم المتلقي الشخصية ويصدر حكمه تجاهها. . .

نعود إلى مقاربة محمد إدريس أو مقترحه في تشكيل الفضاء حيث لم يكن اختراقه للقاعة اختراقا بريشتيا (كما ذهب كثيرون إلى ذلك) بل هو بمثابة الامتداد الدائري للعلبة الايطالية داخل القاعة ولم يكن هذا الامتداد لكسر الايهام (فالفضاء لم تتم تهيئته أمام الجمهور) ولم يكن هذا الامتداد أيضا لكسر فعل الايهام أو لإخراج المتلقي من صدمته وهو يقف على جنون ودموية مراد الثالث (باعتبارنا هنا أمام وقائع وشخصيات حقيقية ولسنا أمام وضع متخيل والجمهور هنا مدعو كشاهد على السيرة) وحتى الأغنيات التي أقحمها محمد إدريس للتقليص من حدة السيرة جاءت بمثابة الفواصل التي حملت السرد البصري والمنطوق إلى نزوع شاعري / ملحمي لم يخف أيضا نزوعه التغريبي داخل درجات متفاوتة من العبقرية البريشتية وقد أحكم المخرج الإمساك بكل عناصر السرد البصري مستفيدا

من تقنية التقاطع الموجودة بالنص المكتوب (وأشرنا إليها في البداية) والتي تحولت إلى تقاطع مشهدي يتوقف عند مفاصل الأحداث ووقائعها الكبرى (واقعة البيعة - مقتل زوج أمينة - إبراهيم الشريف وتبدل موقفه من مراد الثالث - ثم مقتل مراد الثالث بأمر نفذه إبراهيم الشريف. . .الخ) ويذهب إلى المتخيل الذي يرد في شكل انفعالات ورقصات وأغنيات. . . الخ. . . ولتحقيق نوع من الإبهار بصريا استفاد محمد إدريس - أيضا - من تقنيات المسرح الياباني (دخول مراد الثالث من ذاك العلو الإمبراطوري على جواده وبين حاشيته لحضور البيعة وسط أجواء احتفالية) إضافة إلى توظيفه لآليات السرد الفني في احتفالات البيعة كما وردت بعض الشخصيات (من أهل القصر الأميري) وكأنها شخصيات عرائسية وخاصة في المشهد الذي جمع «فاطمة وأمينة» وهما يستعدان في إحدى شرفات القصر لاستقبال مراد الثالث حيث تم حصر المشهد داخل «كادر» صغير يذكرنا بمسرح العرائس والتي تحركها في هذا السياق الذي نحن بصدده خيوط رهيفة من أحاسيس وانفعالات.

شخصية «مراد الثالث» التي تمثلها «جمال ساسي» تعكس بعمق مقاربة محمد إدريس وكيفية اشتغاله على هذه الشخصية وهي مقاربة تعكس القراءة الصدامية أو الاصطدامية التي تحدثنا عنها في البدء حيث جاءت ردة فعل محمد إدريس تجاه شخصية مراد الثالث في مستواها المكتوب ردة صدامية أي أنه لم يتلقَّها كما هي في النص وإنما ذهب إليها من حيث هي مجموعة من التناقضات الإنسانية تتوفر على لحظات قوة وضعف وحقد وصفاء فالمخرج لم يجرد شخصية مراد الثالث من شحنتها الإنسانية فهو دموي حقيقة قطع الرقاب وتسلى بجماجم أعدائه إلا أنه شخص ضعيف أيضا يتوفر على هشاشة عجيبة فهي شخصية مبنية على المفارقات تشكلت غرابتها من مأساته العظيمة حيث سجنه عمه وعمره عشر سنوات وفقأ عينيه أو يكاد لولا حكمة الطبيب المسيحي. . ؟!

هذه المفارقات التي تشكل شخصية مراد الثالث. . . ومأساته المبكرة وما تعرض له من تعذيب وقهر وهو ما يزال طفلا تفطن إليها المخرج بل انطلق منها وتعمد إبرازها فمراد الثالث على مسرح محمد إدريس يظهر

لنا في أوضاع مختلفة تعكس عمق هذه المفارقات فهو طفل مأخوذ بالثأر ورغبة الانتقام يتسلى بالرؤوس ويسعد لسقوطها وهو مجنون أو مريض نفسي يأكل لحم البشر ويستمتع بذلك وهو عبقري يدير نظام حكم تحوطه المؤامرات والمكائد ورجل عسكري يضع استراتيجيات الحروب ويدبّر أمورها وهو أيضا عاشق يتكتم على عشقه لابنة عمه فاطمة وهو في الآخر كائن أرضي يحمل كل هذه المتناقضات ضيعته رغبته في الثأر من كل الذين صنعوا مأساته وهي الرغبة التي لم تصمد أمامها لحظات العشق والصفاء مع ابنة عمه فاطمة ولا حكمة الحكماء ولا نصائح الفقهاء ورجال الدين ولا عبقرية إبراهيم الشريف وقوة شخصيته.

هكذا قدم محمد إدريس شخصية مراد الثالث على عكس باقي الشخصيات التي حافظت على توازنها وحكمتها على غرار شخصية إبراهيم الشريف والتي لم تصمد - بدورها- أمام إغراءات السلطة فنفذ أمرا سلطانيا بقتل مراد الثالث ليتولى من بعده الحكم الذي لم يستمر - أيضا- أكثر من ثلاث سنوات حيث ثار عليه سكان تونس وولوا عليهم حسين بن علي مؤسس الدولة الحسينية سنة 1705.

«مراد الثالث» على مسرح محمد إدريس تحول فيها الجمهور إلى شاهد على سيرة رجل عبقري ومجنون ومريض وقاتل ومقتول وجلاد وضحية نمسك في لحظات بالخيط الذي يدينه لكن الخيط ينفلت فنقف على ما يبرر أفعاله ثم نتردد أمام انفعالات مختلفة فتتوسع مساحات الغموض ويختلط الجلادون بالضحايا لا فرق. . . فنحن أمام سيرة آخر بايات الدّولة المراديّة والتي انطلق خرابها قبل تولي مراد الثالث السلطة بسنوات طويلة وعرفت حروبا أهلية دموية أكبرها الحرب الأهلية الطويلة التي دارت رحاها بين والده علي باي وعمه محمد باي (1675 / 1686) وهذا يعني أن «مراد الثالث» كان نتاجا لكل هذه التشوهات التي طبعت تاريخ المراديين فلم يكن أفضل من «آبائه» بل كان امتدادا لهم وضحية نظام دمر «الآباء» كل أسسه وانقرضت على يدي الأبناء كل السلالة المرادية.

«مراد الثالث» لمحمد إدريس عمل يستأهل أكثر من قراءة باعتبار رحابة مساحة الدرس والتأويل فهو عمل استدعى مختلف فنون الفرجة من رقص

وغناء وموسيقى وأزياء واعتمد تقنية التقطيع والتقاطع بين المشاهد واستفاد من مراجع ومدارس مسرحية مختلفة وبث إشارات يمكن تلقيها من أكثر من زاوية نظر أو تأويل وما هذا النص إلا مقدمة للذهاب إلى قراءات أخرى ممكنة.

سعى المخرج إلى إيجاد كل الحلول التقنية والبصرية لوضع النص في علو بصري كبير دون تبديل أو تغيير لكل ما كتبه المؤلف.

مقاربة إدريس عنيت بالفضاء المسرحي وبكيفية توزيع النص داخل الفضاء أي المرور به من فضاء اللغة إلى فضاء العرض دون هدم لفضاء اللغة.

ردة فعل المخرج ردة واعية أحدثت نوعا من الالتقاء والاصطدام بين حركة النص بما هو لغة وأسلوب وردة فعل المخرج بما هي متخيل تقصد وضع نظام بصري موازيا ومتفوقا على النص المكتوب.

شخصية «مراد الثالث» تعكس بعمق مقاربة محمد إدريس وكيفية اشتغاله على هذه الشخصية وهي مقاربة تعكس القراءة الصدامية أو الاصطدامية التي وضعها المخرج لاختراق النص دون المساس بلغته وأسلوبه.

نمسك في لحظات بالخيط الذي يدينه لكن الخيط ينفلت فنقف على ما يبرر أفعاله ثم نتردد أمام انفعالات مختلفة فتتوسع مساحات الغموض ويختلط الجلادون بالضحايا.

مراد الثالث كان نتاجا لكل التشوهات التي طبعت تاريخ المراديين فلم يكن أفضل من آبائه.



اللجنة القوميّة للتّوجيه المسرحي
«قراءة في هموم الرقيب»

د. عز الدين العباسي *

مقدّمة:

ترك البابا «الإسكندر السادس»[1] مخطوطا ضبط فيه جملة من القواعد والمقاييس التي أراد لها أن تكون مرجعا يستند إليه كل رقيب على وسائل التّعبير بشتّى أنواعها، وإذا ما كانت الحقبة التاريخية التي شهدت مولد البابا المذكور ونشأته وحياته من شأنها أن تدعو حتما إلى مثل هذه المبادرات بحكم سيادة محاكم التفتيش وطغيان المحاكمات الاعتباطية التي جعلت منها الكنيسة سياسة رسميّة، فإن التدقيق فيما ورد في هذا الكتيّب يجعلنا نظن أن الرقابة واحدة في تعدد أوجهها، وهي أزليّة أبديّة لا مفرّ منها ما دامت هناك سلطة قائمة تستمدّ ديمومتها من غيَابَةِ المسكوت عنه.

يحمل هذا المخطوط عنوان «دليل الرقيب الجيّد»[2] ويحتوي على معلومات قيّمة من البديهي أن يطّلع عليها كل رقيب، كما أنه من الطبيعي أن يطّلع عليها كل كائن يجعله نشاطه وموقعه ووعيه عرضة للرقابة، ومن هذا المخطوط نسوق هذه العينات:

1- «الرقابة هي فن اكتشاف النوايا الخبيثة الواردة في الكتابات الأدبية والدرامية.

2- من الأفضل أن تكتشف الرقابة هذه النوايا حتى وإن لم تتوفر لدى كاتب الأثر.

* المعهد العالي للفن المسرحي

-3 كما أنه على الرقيب الجيّد أن يكتشف ولأوّل وهلة نية المساس بالأخلاق العامة في كلمة مثل مزمار.[3]

-4 وعلى الرقيب أيضا أن يكون مقتنعا بأن كل كلمة في نص ما إنما تحمل إشارة خادعة، وعندما يتوصل إلى التعرف على تلك الإشارة، عليه أن يحذف الجملة بأكملها، وعندما لا يتعرف على الإشارة المعنيّة، فعليه أن يحذف الجملة أيضا علما بأن الإشارة الأكثر خطورة هي الإشارة الأكثر تسترا[4]».

I) النّشأة:

ربّما يكون تعريف الرقابة والرقيب هذا غير متطابق مع ما يعيشه العمل المسرحي في تونس من خلال تعامله مع اللجنة القومية للتوجيه المسرحي، إلا أنه بالإمكان القول مبدئيا وبغض النظر عن كل اعتبار يفرضه الموقف والموقع أن هذه اللجنة التي لا تزال منذ أكثر من أربعين سنة تتحكم في مصير الإبداع المسرحي هي دون منازع «لجنة رقابة» وربما تسمح لنا بعض الدلائل باعتبار بعض هذه المؤسسة موقفا اتخذته السلطة إزاء الإبداع المسرحي في ظروف أقلّ ما يقال فيها أنها سيئة بالنسبة لهذه السلطة، والسنوات الستون تعج بالأحداث التي سوف تطبع تاريخ البلاد بشكل مميز وتحول حلم الاستقلال والانعتاق من عبودية المستعمر إلى سلسلة من خيبات الأمل.

فهناك من ناحية أحداث سياسية واجتماعية من شأنها أن تبعث الخوف والحذر في فكر النظام القائم حديثا حينذاك سواء كانت هذه الأحداث ناتجة عن إجراءات رسمية أو صادرة عن أطراف متمردة مثل المحاولة الانقلابية التي تمّت في ديسمبر 1962 التي دفعت بالنظام إلى اتخاذ عديد الإجراءات القمعية منها منع نشاط الحزب الشيوعي التونسي وما واكب ذلك من حملات اعتقال في صفوف اليساريين ومطاردتهم، ثم إلى منع كل صحف المعارضة، كما تطور هذا الموقف إلى حد تصفية صالح بن يوسف جسديّا[5] وما إلى ذلك من إجراءات تعسفيّة تهدف بالأساس إلى تكريس خط واضح رسمي لا جدال فيه[6]، ولقد أفاق النظام في تلك الفترة على حقيقة تكاد تكون بديهية وهي وجوب التحكم في وسائل التعبير وبرمجتها

ومراقبتها ووضع سياسة رسمية لها مثلما فعلت بالنسبة لباقي القطاعات مثل الجيش والأمن والعُملة والتعليم، فتم إنشاء كتابة الدولة للشؤون الثقافية والإرشاد[7]، كما أنه تم وضع الخطوط الرئيسية للسياسة المسرحية للنظام من خلال خطاب الرئيس الحبيب بورقيبة يوم 7 نوفمبر 1962[8]. وانطلاقا من هنا، ترجمت الدولة الحديثة صحوتها المسرحية باتخاذ جملة من القرارات التي سعت إلى تنظيم الحياة المسرحية من ناحية، وإلى توجيهها الوجهة المرجوّة من ناحية أخرى، فتمّ إحداث شهادة الفن المسرحي[9] التي سوف تكون حافزا للشباب على الرغبة في التكوّن مسرحيا من أجل بناء مسرح يستجيب لطموح البلاد، كما أصدرت كتابة الدولة للشؤون الثقافية والإرشاد منشورا يدعو اللجان الثقافية الجهوية إلى بعث فرق مسرحية متفرغة تابعة لها[10]، هذه الفرق التي ستعيش على أمل التأسيس القانوني الفعلي لتندثر نهائيا سنة 1993.

بداية الستينات إذن هي أوّل امتحان ثقافيّ للدولة الجديدة التي لا تزال حتى ذلك الحين بصدد بناء هياكلها ومؤسساتها التي تعتبر المؤشر الوحيد على وجودها[11]، وإذا ما اعتبرنا اللجنة القومية للتوجيه المسرحي هيكلا من هياكل الدولة، فلا بد لنا إذن من أن نُقر بأن الرقابة هي، مثلما يراها لوي قابريال روبيناي «منع قبل النشر لكل ما من شأنه أن يخل بالنظام العام أو يهدد المؤسسات أو ينشر أخبارا زائفة أو يستولي على عقول الناس»[12]، ويذهب أندري قلوكسمان إلى أبعد إذ يكتب: «الرقابة أكثر من كونها بنية ثقافية أو إيديولوجية مثل باقي البنى، هي آلية دفاعيّة تستعملها ثقافة ما لنبذ أو منع أو ببساطة تنقية كل ما تعتبره متوحشا أي لا ثقافيا أو مضادّا لها»[13].

وانطلاقا من هنا يمكننا اعتبار الرقابة وسيلة دفاعية شرعية يتم تأسيسها من أجل الحفاظ على مصالح ما. وسوف لن نقول للدفاع عن مصالح مجتمع أو ثقافة أو نظام ما لأن الفصل بين هذه الأطراف يفضي بنا حتما إلى جدل نحن في غنى عنه خصوصا إذا ما قورعت الحجج والبيانات الفكرية بمؤيدات يريدها أصحابها ثابتة ولا يقبلون التخلّي عنها. ولا غرابة في ذلك إذ أن الرقابة تتشكل عموما حول بنية قانونية قائمة فتستمد منها شرعيتها بشكل

ضبابي معتم فهي القانون والعقوبة في نفس الوقت، معنى ذلك أن الرقابة عندما تمارس إنما تقع على ضحيتها كقانون مَنْع وكعقوبة في ذات الحين دون أدنى مرجعية قانونية سوى قانونيّة الاعتباطيّ أي الحكم الذي لا يسنده مرجع متعارف عليه في باب الجريمة والعقاب مثل السرقة والقتل وما إلى ذلك. ذلك هو جوهر الرقابة وتلك هي حكمة الرقيب كما يذهب إلى ذلك جون بول فلابريقا: «إن الهدف الأسمى للرقابة هو تعميم ممارسة الرقابة كأن يصبح كلٌّ رقيب نفسه، وهذا هو ما يمكن أن تفضي إليه كل بنية مهما كانت، في ممارستها للرّقابة أو في قبولها بها، والأمران لا يختلفان»[14].

II) الرّقيب يتجذّر:

واللجنة القومية للتوجيه المسرحي مثلُها كمثل كل هياكل الرقابة في العالم بالنظر إلى التطورات التي عرفتها منذ تأسيسها سنة 1963 ومن خلال ما قامت به من مبادرات طبعت إلى حد ما الإنتاج والمنتجين في الحقل المسرحي[15]. فما من شك في أن هذه اللجنة تتمتع لدى رجال المسرح بمكانة لا تحسد عليها وذلك منذ انبعاثها[16] أي بعد حوالي خمسة عشر شهرا من تاريخ إحداث كتابة الدولة للشؤون الثقافية والإرشاد وسرعان ما تطورت هذه اللجنة قانونيا حتى أصبحت هيكلا إداريا له القول الفصل في الإنتاج المسرحي التونسي مما جعلها تحظى باهتمام كبير من قبل المسرحيين الذين خيروا أن يطلقوا عليها اسما يكون أقرب إلى المهمة التي تضطلع بها وهو «لجنة الرقابة»، وسواء أنكر البعض حقيقة هذه التسمية أم لا، فإن الممارسات التي ثبتت عليها منذ العشرية الأولى تؤكد توجها ينفي ما ورد في النصوص القانونية من أهداف فنية ودرامية وتقنية بحتة برغم النية الصادقة التي عبّر عنها أعضاؤها بُعيد تسلمهم مهامهم حيث يصرح أحد أعضاء ثاني لجنة للتوجيه: «نريد التأكيد على كوننا لا نمثل رقابة فاهتمامنا الوحيد هو الرفع من مستوى المسرح في تونس»[17]. لا يفوتنا هنا أن نسوق تركيبة هذه اللجنة في تلك المرحلة:

عمر الجمالي: نائب بمجلس الأمة.

محمد الحبيب: أستاذ بمدرسة التمثيل.

فتحية مزالي: رئيسة النادي القومي النسائي.
توفيق بوغدير: ناقد بصحيفة العمل.
توفيق عاشور: مشرف على فرقة المسرح المدرسي بمعهد مونفلوري.
عبد القادر القليبي: مشرف على المركز الدرامي لدار الثقافة.
حسن الزمرلي: رجل مسرح.
المنصف شرف الدين: رئيس مصلحة المسرح.
رفيق سعيد: مدير دار الثقافة ابن خلدون.

وبصرف النظر عن وجود بعض الأشخاص الذين يستبعد أن يكون لهم رأي في المسرح استنادا إلى تصريحات اللجنة نفسها فإن بقية الأعضاء يمثلون مجموعة طيبة ممن ساهموا في العمل المسرحي التونسي إلا أن المتتبع لتطور هذه اللجنة يكتشف أن هنالك انحرافات عديدة تحيد بنا عن مبدأ الرفع من مستوى المسرح والعمل على احترام ذوق الجمهور كما يصرّ على ذلك الأمر عدد 87 بتاريخ 12 مارس 1969[18] الذي يحدد مشمولات اللجنة القومية للتوجيه المسرحي كالآتي: «

1) قراءة النصوص المسرحية للنظر في صلاحيتها من حيث النص والموضوع ومتانة التركيب.

2) حضور العروض المسرحية للتحقق من جودة حفظ الأدوار ومستوى التمثيل والإخراج.

3) إعداد تقرير سنوي فيه عرض للوضع المسرحي للبلاد واقتراحات عامة لتوجيه التأليف والإخراج ولتكوين الممثلين وتحسين مستواهم».

ولنا هنا أن نتساءل عن نقاط معينة وردت في هذا التفصيل في كثير من الغموض والضبابية:

- ما معنى «قراءة النصوص المسرحية للنظر في صلاحيتها من حيث النص والموضوع ومتانة التركيب»؟ ومن يضمن لنا أن أعضاء اللجنة هم من الكفاءة بمكان مما يسمح لهم بالحديث في تركيب نص مسرحي في وقت تطورت فيه الأمور وبات النص تعلّة في بعض الأحيان للعرض المسرحي وليس ركيزة أساسية مثلما كان الأمر من قبل؟ ثم ما هي «المواضيع

الصالحة» والمواضيع غير الصالحة؟ فهذه إذن نقاط تجعل أعضاء اللجنة في مواجهة مع المنتجين المسرحيين الذين يحاولون في غالب الأحيان الخروج عن المألوف واستنباط أساليب جديدة للكتابة والتعبير ربما يجهلها أعضاء اللجنة أو هي تحرجهم لسبب أو لآخر.

– نفس الملاحظة تنطبق على عنصر المشاهدة الذي يجعل من أعضاء اللجنة مقياسا تبنى عليه العروض المسرحية. فاللجنة هنا تأخذ مكان الجمهور لتحكم على العرض قبل أن يمرّ إلى متقبليه الحقيقيين، وبهذه الصفة تقف حاجزا أمام المنتج الذي يوجه عمله بالأساس إلى جمهور معيّن، وعليه فإن موقف المنتج من اللجنة يصبح عدائيا واضحا إضافة إلى موقف الجمهور الذي غالبا ما يعرض عن مسرحيات شهدت لها اللجنة بالصلاحية والأمثلة عديدة في هذا الباب.

لكن المسألة تبدو لنا أعمق من هذا بكثير ذلك لو أننا تناسينا لبرهة مسألة المبدع في علاقته بالرقيب – برغم كونها مسألة مركزية لا تقبل المساومة – واهتممنا بحال الجمهور الذي يحاك له مصير في الخفاء لألفينا المسألة معقدة إلى أبعد الحدود، بحيث «يتبيّن لنا أنه من المنطقي التّسليم بأن فكرة مصلحة الشعوب والمصلحة العليا تمويه. وفي الحقيقة، فإن التّدابير التربوية جعلت قبل كل شيء لصالح المشرفين على التربية كما جعلت الرقابة لصالح الرقيب»[19] كما يذهب إلى ذلك فلابريقا.

وتأكيدا لما نورده من آراء حول هذا الموضوع، تتطور اللجنة القومية للتوجيه المسرحي في نسق واضح خاصة بعد أن سجلت نقاطا عديدة[20] تضفي عليها في عين النظام شرعية تكاد تكون فقهيّة. وبعد عشر سنوات من تاريخ صدور هذا الأمر، يصدر منشور وزاري بتاريخ 12 ماي 1979 يحاول أن يوضح أكثر مقومات المسرحية الصالحة للعرض، ورغم أن السيد الوزير يذكر في نفس المنشور أن الإنتاج الأدبي والفني لا يخضعان قطعا لمقاييس مضبوطة مبوّبة مرقّمة، فهو يقول إن اللجنة مضطرة إلى اعتبار جملة من المقاييس التي ينبغي لأهل المسرح أن يعملوا بها: «

1) الموضوع:

كل موضوع صالح للعرض ما لم ينل من:

- معتقدات الأمة ومقدساتها.
- القيم الأخلاقية.
- دستور البلاد.
- الأمن العمومي.

2) النص:

من المستحسن أن يقع إمضاء النص من طرف مؤلفه أو مؤلفيه وعليه فلا يقبل مبدئيا النص الجماعي».

ويمضي هذا المنشور معددا جملة من المقاييس التي يجب أن يتوخاها المنتج المسرحي في عمله حتى لا يقع تحت طائلة القانون، ثم يختم بقوله: «إن مهمة اللجنة القومية للتوجيه المسرحي لا تعدو أن تكون استشارية تعتمد هذه المقاييس لا تعسفا ولا إجحافا وإنما حرصا على احترام الجمهور»[21]، وعلينا هنا أن نتساءل عن الضحية الحقيقية، أهو المبدع المسرحي أم الجمهور المسرحي؟ وذلك بالنظر إلى لباقة هذا المنشور في معادلته البهلوانية بين ذوق الجمهور وعمل المنتج المسرحي الذي يجد نفسه مقيدا في حركاته لا يمكنه تصور عمله إلا من خلال منظار اللجنة المعنية وذلك بدعوى الحفاظ على ذوق الجمهور.

ولقد حاولت لجنة الرقابة منذ انبعاثها استنباط أفضل السبل لمعالجة الإنتاج المسرحي والحيلولة دون بروز ظواهر من شأنها الإخلال بالتوجهات الإيديولوجية للنظام الحاكم ومجاوزة الاختيارات الرسمية، ولا بل فقد تم تشكيل هذه اللجنة بطريقة تسمح لكل طرف في السلطة بإبداء رأيه حول المسرحيات المعروضة وفرض الرقابة عليها، فكان لا بد من إعادة النظر في تركيبة اللجنة حتى تستوعب جهات معينة ربما تكون، من حيث موقعها واهتماماتها، أكثر قدرة من غيرها على تتبع خطى المبدع وأكثر حنكة في باب الكشف عن «النوايا»، وسعيا إلى تحقيق هذه الأهداف، فقد أصبحت تركيبة اللجنة كما يلي:

- 1 ممثل عن كتابة الدولة للرئاسة.
- 1 ممثل عن كتابة الدولة للداخلية.
- 1 ممثل عن كتابة الدولة للشباب والرياضة والشؤون الاجتماعية.

- 1 ممثل عن المنظمة التونسية للتربية والأسرة.
- 10 عشرة ممثلين عن رجال المسرح والفنانين ورجال الأدب.
- 2 ممثلين عن النقاد المسرحيين.

إلا أن هذه التركيبة تعرّضت إلى تحوير طفيف في الجوهر ولكنه هام جدا من حيث أنه يفضح التوجّهات الحقيقية لهذه اللجنة وذلك بتسييس الاهتمامات ونبذ الجانب الفني المزعوم، وعلى ضوء ذلك تصبح تركيبة اللجنة كما يلي:

- رئيس
- ممثل عن الوزارة الأولى
- ممثل عن وزارة الداخلية
- ممثل عن وزارة الشؤون الثقافية
- ممثل عن وزارة التربية القومية
- ممثل عن وزارة الشباب والرياضة
- ممثل عن كتابة الدولة للإخبار
- ممثل عن الحزب الاشتراكي الدستوري
- 10 ممثلين عن رجال المسرح والفنانين ورجال الأدب.
- 2 ممثلين عن الناقدين الصحافيين[22].

III) رقابة الرّقابة:

وهذا التحوير غنيّ عن التحليل حيث أنه بات من الواضح أن اللجنة القومية للتوجيه المسرحي تعمل أكثر على التثبّت من نوايا المؤلف والمخرج المسرحيين عوضا عن العمل على الرفع من مستوى المسرح مثلما تمّ الإعلان عن ذلك عند بعث اللجنة، ناهيك بأن الترتيب التفاضلي لأعضاء اللجنة كما ورد في القائمة يضع كلاّ مكانه. وحتى لا يكون حديثنا هذا مجرد تخمينات يسمح بها البحث والتمحيص ويدحضها أهل الذكر ممن يرون في اللجنة القومية للتوجيه المسرحي دعامة أساسية للعمل المسرحي، تثابر من أجل الحفاظ على الذوق السليم والرفع من مستوى الإنتاج، فقد عثرنا من خلال أبحاثنا على تقرير صادر عن طرف معين

يتعرض إلى حقيقة الدور الذي تضطلع به اللجنة وهو تقرير واضح العبارة ويعتبر اللجنة القومية للتوجيه المسرحي مؤسسة حكومية تسهر على الحفاظ على مصالح النظام انطلاقا من الموقع الذي تحتله:

«إن اللجنة الحالية وليدة تركيب تم سنة ؟؟؟؟ لأسباب ظرفية عرضية أي تفشي اللغة السوقية في المسرح وانحراف الجماليات فيه.

ومن البديهي أن اختيار الأعضاء تمّ إذّاك باعتبار رصيدهم الثقافي دون مراعاة للشروط الأخرى كالإلمام بشؤون المسرح والتفرغ لمباشرة مسؤولية التوجيه.

والوضعية التي نلاحظها اليوم طبيعية فما بقي في الحلبة إلا القلة المولعة بالمسرح والتي تضع في المرتبة الأولى «النشوة الفنية» لا المقابل المالي الحاصل من الخدمات.

وبما أن أعمال اللجنة ملحة ودورية فإنّ «. . .» وجدت نفسها مضطرة إلى دعوة الأعضاء المواكبين المنضبطين المتحمسين مع الملاحظة أننا نجد حتى من بين هؤلاء من يفضل المطالعة عن (كذا) المشاهدة ومن يجتنب التنقل إلى داخل الجمهورية متى دعت الحاجة إلى ذلك. . .

وأرى بعد أن أشرفت اللجنة على مدتها القانونية أنه من اليسير مراجعة التركيب على أسس سليمة فنطلب من ناحية من الوزارات والمنظمات ترشيح من يمثلها أحسن تمثيل حنكة ومواظبة ونعتمد في التعيين الفردي من أهل الأدب والمسرح والصحافة الاختصاص أو على الأقل العطف على مصير المسرح ولا يعني هذا اعتماد الكفاءة فقط أو التجربة التقنية، فالتوجيه أخلاق وانسجام أيضا مع اختيارات الدولة.

وإذا ما زكّينا أيّا كان للمساهمة في مثل هذه الأجهزة فمن المنطق ألا نحشر من عُرفوا باستقلالهم التامّ أو رفضهم الصريح للمقاييس الرسميّة اجتنابا للمغالاة وتمزق الصف وبالتالي لتذبذب التوصيات.

فالعروض المسرحية تتحول هنا وهناك، والمعطيات البيئية والاجتماعية متنوعة مما يملي على الوزارة تحقيق معادلة جدّ صعبة أي التوفيق بين التحرر والانضباط.

فالمسرح لا يزال مع الأسف في حاجة إلى أن نحميه من نفسه إذ أن المسرحيين سواء أكان ذلك عن قصد أو من غير قصد كثيرا ما يتجاوزون

العتبات الممنوعة والمنع في بلادنا ثالوث يتمطط وينكمش حسب الظروف «الدين والسياسة والأخلاق»[23].

وآخر فقرة في هذا التقرير تعبر عن المنزلة التي يُنَزِّلُها الفنان المسرحي حيث أنه غِرٌّ لا يدرك خطورة ما بين يديه ولذلك وجبت حمايته من نفسه بأن تُمنع عنه هذه «العتبات الممنوعة» التي تبقى مساحات للتعبير لا يجوز الكلام فيها وربما كانت هذه اللجنة قد توصلت حسب ظنها إلى تطويع الإبداع المسرحي وتوجيهه الوجهة المرجوّة، ولكن المتأمّل في حصيلة عشرين سنة من أعمال اللجنة القومية للتوجيه المسرحي يكتشف أن لها اهتمامات أخرى لابد لنا من الوقوف عندها نظرا للصبغة الخطيرة التي تكتسبها خاصة إذا ما اقترنت هذه الاهتمامات بمسائل حضارية وثقافية جوهرية يعود الفصل فيها بالأساس إلى التطور التاريخي للمجتمع التونسي.

IV) تأمين المرجعيّات:

فعلى امتداد عشرين سنة ومنذ انبعاثها، تمكنت اللجنة القومية للتوجيه المسرحي من قراءة ما يزيد عن ألفي نص مسرحي منها 1150 نص تونسي أي أنه نصّ تمّت كتابته محليا ومن قبل تونسيين وهو ما يمثل 57% من مجموع النصوص التي رغبت في الحصول على تأشيرة النص، بينما يبلغ عدد النصوص المقتبسة عن نصوص مسرحية غربية 650 نصّا بمعدّل 32% بينما يتوزع الباقي بين بعض النصوص المكتوبة باللغة الفرنسية وبعض النصوص العربية وأغلبها مشرقيّ قُدّمت إلى اللجنة على عواهنها.

هذا من حيث المرجعيات الفكرية والحضاريّة، أما من حيث اللغة، فيبلغ عدد النصوص المكتوبة باللغة المحليّة اليومية 1120 نصا أي بمعدّل 55% من مجمل النصوص، بينما يبلغ عدد النصوص المكتوبة باللغة العربية الفصحى 800 نصا أي بمعدّل 40%. ويبلغ عدد النصوص الحاصلة على تأشيرة 1240 نصا أي بمعدّل 61%. إلا أننا حينما نتعرض إلى النصوص التونسية الحاصلة على التأشيرة نجد عددها يتقلص بشكل حادّ إذ لا يتجاوز عددها 565 نصّا فقط من جملة 1150 بينما يحصل 460 نصا على التأشيرة

من جملة 800 نص. ومن حيث اللغة، نجد أن اللغة العربية تحظى بأكثر قبول على حساب اللغة المحليّة التي تمثّل أداة التواصل الأولى بين التونسيين مهما اختلفت مشاربهم وثقافاتهم وأوضاعهم الاجتماعية، فمن 1120 نص كتبت باللغة المحلية تحصل 570 نصا فقط على التأشيرة، بينما تحصل 450 نصا مكتوبا بالفصحى على التأشيرة من جملة 800 نص فقط[24].

وأوّل استنتاج نخرج به من قراءة هذه الأرقام، هو أن اللجنة القومية للتوجيه المسرحي، بالإضافة إلى دورها الأساسي في تسليط رؤية رقابية على الإبداع المسرحي وذلك على مستوى التّعبير كترجمة عن هواجس وهموم وتطلعات يعيشها المجتمع من خلال فنّانيه، فإنها تحاول أيضا فرض توجه حضاري يصبح خطيرا إذا ما تغاضينا عنه فإذا ما تواصل دعم النصوص الأجنبية بهذه الطريقة فإن المؤسسة المسرحية التونسية وبذلك مؤسسات الإنتاج، سوف تصبح مؤسسات خدمات تساهم في نشر الآثار الدرامية العربية والأجنبية عموما عوضا عن أن تتجند لتأسيس مسرح تونسي يستمد متطلباته من واقع المعيش شكلا ومضمونا، ومن ناحية أخرى فإن المكانة التي تتمتع بها اللغة العربية لدى اللجنة القومية للتوجيه المسرحي تزج بالإبداع المسرحي في متاهات هو في غنى عنها إذ أن التجربة قد أثبتت أن مزاج اللغة العربية لا يتفق ومزاج التونسي الذي لا يستسيغ من التعبيرة الفنية إلا ما كان قريبا من تطورات وتقلبات حياته اليومية[25]، وإذا ما ارتأينا التحري أكثر في هذا الباب، يكفي أن نقوم بجرد للمسرحيات التي لاقت نجاحا جماهيريا لا مثيل له فسوف نكتشف أنها ناطقة كلّها باللغة التونسية المحليّة مثل «الماريشال» لفرقة مدينة تونس و«عمار بوالزور» و«حمّة الجريدي» لمسرح الجنوب بقفصة وغيرها كثير، وبالمقابل، فإننا لا نجد مسرحية واحدة ناطقة باللغة العربية قد لاقت حتى نجاحا مشكوكا فيه.

خاتمة:

بعد أن تم الاتفاق المبدئي بين الإدارة المركزية للثقافة من ناحية والمنتجين المسرحيين التونسيين من ناحية أخرى، في بداية التسعينات على إمكانية حلّ اللجنة القومية للتوجيه المسرحي نهائيا وتعويضها بتراتيب

مماثلة لما هو معمول به في قانون الصحافة، وذلك من أجل وضع حدّ للخوف الأبدي الذي يعيشه المسرحيون التونسيون من أن يقع عليهم «سيف ديموقليس»، تراجع الطرف المتضرّر عادة من هذه اللجنة بدعوى أن الحصول المسبق على تأشيرة للعرض المسرحي يحمي الفِرق من تدخّل جهات أخرى ربّما ترى في بعض الأعمال تطاولا على أحد المقدّسات أو تجاوزا لتلك «العتبات الممنوعة» التي ورد ذكرها في مذكّرة رقيب الرقابة، وهو رأي يستند دون شكّ إلى واقع معيّن لا يمكن دحضه، إلا أنّه بإمكاننا أن نسوق في هذا الباب ملاحظتين: تكمن الأولى في أن المبدع المسرحي قد استبطن مبدأ الرّقابة بحكم تعامله معها في ذات اللحظة التي يكون فيها منهمكا في تصوّر عمله وصياغته حتى غدا غير قادر على تصور عملية إبداعية خارج دائرة الضغط الذي تمارسه عليه الرقابة في غيابها، ناهيك بأن البعض من المبدعين الذين باتوا على مشارف العقم الفني أصبحوا يلجؤون إلى اصطناع بطولات واهمة من خلال البحث عن صدامات مع لجنة الرقابة خيفة أن ينساهم الجمهور. وأما الملاحظة الثانية، فمحصّلها أن وزارة الثقافة صارت منذ زمن معيّن المنتج الرئيسي والمستهلك الرئيسي أيضا للعروض المسرحية وذلك من خلال لجنة الدّعم التي ربّما لا يمكن أن نعتبرها مرادفا حديثا للجنة القومية للتوجيه المسرحي.

تونس، جانفي 2007

الهوامش

1 هو «رودريقو بورجيا»، ولد في «ياتيفا» (إسبانيا) سنة 1431 وتوفي في روما سنة 1503. شغل منصب البابا منذ سنة 1492 حتى وفاته بعد أن عاش حياة منحلّة وشارك في الصراعات السياسيّة التي كانت قائمة حينذاك كقائد دنيوي أكثر منه كراع للكنيسة. وتحت ستار التبشير المسيحي، أصدر مرسوما بابويا جعل إسبانيا والبرتغال يتقاسمان العالم الجديد الذي تم اكتشافه شرقا وغربا.

2 انظر: : "in ،(Les arguments contre la censure) ، Jean- Jacques BROCHIER Communications n° 9": « La censure et le censurable"» ، Seuil ، 1967.

3 الكلمة الواردة في النص هي ophicléide وهي آلة موسيقية نفخيّة لها شكل مميّز عرفتها أثينا في العصور القديمة.

4 Jean- Jacques BROCHIER مصدر مذكور.

5 لقد باتت هذه المسألة من قبل الأمر المعلوم خاصة وأن الرئيس السابق الحبيب بورقيبة قد صرّح بذلك علنا خلال إحدى المحاضرات التي ألقاها في معهد الصحافة وعلوم الإخبار سنة 1973.

6 لمزيد الإطلاع على طبيعة هذه الفترة العصيبة من تاريخ تونس، يرجى الإطلاع على مؤلفين هامّين في هذا المضمار وهما:

- د. الهادي التيمومي، تونس 1956- 1987، دار محمد علي الحامي للنشر، تونس، 2006، 235 ص.

- عبد الجليل بوقرة، حركة آفاق Perspectives (من تاريخ اليسار التونسي) 1963- 1975، سراس للنشر، سلسلة «ما يجب أن تعرف عن»، تونس، 2001، 138 ص.

7 الأمر عدد 61- 364 الصادر في 7 أكتوبر 1961.

8 الحبيب بورقيبة، «حتى نبني المسرح التونسي على أسس ثابتة»: من أقوال فخامة الرئيس الحبيب بورقيبة في الثقافة»، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، 1984، ص- ص: 142- 154.

9 أمر عدد 223 لسنة 1962 صادر بتاريخ 21 جوان 1962.

10 منشور بتاريخ 03 جانفي 1964.

11 لمزيد الاستفادة في خصوص المسألة المسرحية التونسيّة منذ الاستقلال يرجى الإطلاع على: Badra Bchir، Eléments du fait théâtral en Tunisie، Cahier du CERES، Série sociologique n° 22، Tunis، 1993، p. 218.

12 Louis Gabriel ROBINE، La censure، Hachette، Paris، 1965.

13 André Glucksmann، (La métacensure)، in": Communications n° 9": « La censure et le censurable"»، seuil، 1967.

14 Jean- Paul Valabrega، (Fondement psycho-politique de la censure)، in : Communications n° 9": « La 14 censure et le censurable"»، Seuil، 1967.

15 حظي المسرح التونسي بدراسات عديدة تتجاوز الثلاثين مؤلّفا ناهيك بعشرات الدراسات والبحوث الجامعية التي لم تنشر، إلا أننا نشير بخصوص هذا الموضوع إلى مقالين يتناولان بالدرس - إمّا كليّا أو جزئيّا - اللجنة القومية للتوجيه المسرحي:

Mohamed Messaoud Driss، L'activité théâtrale en Tunisie 1970- 1980، Essai - de Bilan، IBLA، t. 48، n° 156، 1985.

Mahmoud Mejri، La commission nationale d'orientation théâtrale، in": - IBLA، 51ème année، n° 162، 1988 / 2.

16 تمّ بعث اللجنة القومية للتوجيه المسرحي بمقتضى منشور صادر عن كتابة الدولة للشؤون الثقافية والإرشاد بتاريخ 14 جانفي 1963.

17 انظر صحيفة (La Presse) بتاريخ 08 أفريل 1965.

18 أمر عدد 87 بتاريخ 12 مارس 1969، الرائد الرسمي للجمهورية التونسية، عدد 10، 11- 14 مارس 1969.

19 Jean- Paul Valabrega مصدر مذكور.

20 تمكنت اللجنة القومية للتوجيه المسرحي من ممارسة صلاحياتها بشكل يجعل منها مؤسسة لا يمكن الاستغناء عنها من قبل النظام وذلك في مناسبات عديدة مثل منعها لمسرحيات عشتاروت (1971)، وديوان الزنج (1972) وشي يهبّل (1973) والحلاّج (1973) هذا فقط بالنسبة للفرقة الجهوية القارة بالكاف.

21 منشور وزاري عدد 34 بتاريخ 12 ماي 1979.

22 الأمر عدد 359 بتاريخ 3 جوان 1975.

23 مراسلة رسميّة تحمل عنوان «مذكّرة حول لجنة التوجيه المسرحي» مرجعها «تعليمات السيد مدير الديوان» مؤرخة وممضاة.

24 لمزيد الإطلاع على موضوع اللجنة القومية للتوجيه المسرحي التي أفردنا لها حيزا هاما في بحث سابق سواء كان ذلك فيما يخص نشأتها وتطورها على مدى عشرين سنة، أو فيما يتعلق بالإحصاءات التي قمنا بها حول النصوص المسرحية التي عُرضت على اللجنة وذلك انطلاقا من دفاتر اللجنة القومية للتوجيه المسرحي، انظر أطروحتنا:

Abbassi Ezzeddine، L'écriture théâtrale en Tunisie post- coloniale (mutations et problèmes)، Thèse de Doctorat de 3ème cycle، Université، Paris X Nanterre، 1985.

25 تبقى مسألة اللغة محل جدل ونقاش كبيرين منذ الستينات وربما ازدادت حدّة على ضوء المستجدّات التي عصفت بالكثير من النظريات والإيديولوجيات والمواقف على حساب معطيات أخرى لا تزال تبحث عن مرجعيات جدي"ة، ولمزيد الإطلاع على حيثيات هذا الموضوع يرجى النظر في الدراسة القيّمة التالية:

Gilbert Grandguillaume، Arabisation et politique linguistique au Maghreb، Maisonneuve & Larose، coll، « Islam d'hier et d'aujourd'hui"»، Paris، 1983، p 214.



النقد المسرحي... التوثيقية أولا

محمد عبازه*

المسرح فنّ حديث في الثقافة العربيّة الإسلاميّ، وما زال - رغم مرور قرن ونصف تقريبا- على ولادته في هذه الثقافة ولم يكتسب بعد شرعية الانتماء إلى هذه الثقافة، هذه الثقافة الّتي نهضت من سباتها في العصور الوسطى، قبل دخول الفنّ المسرحي إليه بقليل. ولربّما كان المسرح في الثقافة العربيّة واحدًا من دلالات حداثتها أو حداثيّتها.

المسرح العربي ما زال يبحث عن جذوره، يبحث عن انتمائه، يبحث عن شرعيّته، وباعتبارنا أردنا أن نبحث في مسألة النقد لا بدّ أن نشير إلى أنّ العلاقات بين المنتج المسرحي والمستهلك الناقد كانت «علاقات مرضية بين المنتج المسرحي والناقد لا تخلو من التوتر والتشنّج أو من الريبة والاحتراز وانفصال بين الإبداع والنقد، يبدو فيها هذا الأخير كأعجز ما يكون عن فتح آفاق جديدة أمام الإبداع أو حتّى حثّه على التقدّم فيما يطرحه من أسئلة وأعطي المبدع مشروعيّة عدم الإنصات إلى النقد وأخذه مأخذ الجد...»[1].

كذلك ينبغي أن أشير من البداية إلى أنّ المسرح دخل عن طريق الهواية واستمرّ كذلك فترة طويلة، كان كل المشتغلين به قد تكوّنوا على الميدان (Une formation sur le tas) ولربّما كانت أضعف حلقة من حلقات المشتغلين بالفنّ المسرحي والذين تكوّنوا على الميدان. هي حلقة النقاد الّذين لم يكن في مقدورهم أن يتكوّنوا على أقلام تعرف المسرح لأنّ النقد

* أستاذ محاضر

كان من غير المهن التطبيقية الّتي كان معها من السّهل نقل المعرفة من معلّم إلى تلميذ (وهذه قاعدة التكوين الميداني). بإيجاز: «لم تكن الممارسة النقدية الّتي عليها أن ترافق هذا الخطاب (الخطاب المسرحي) في أفضل حال أو أرقى شروط فقد ظلّ يقودها صحافيون «متحمّسون لفن التمثيل» وما يعنيه ذلك من احتكام للمعايير الذوقية والعاطفية والتقويمات الانطباعيّة المتسرّعة الّتي تستند إلى العلاقات الشخصيّة والتحالفات الآنية (مديح مريح أو قد يصل حدّ التجريح) أكثر من استنادها إلى رؤية جمالية أو خلفيّات معرفية تدافع عن نفسها بواسطة آلياتها الخاصة / الخصوصية...»[2].

المسرح بنقده وممثّليه وكتّابه ومخرجيه فنّ جامع للعديد من الفنون، فنّ يصعب الإحاطة به إحاطة شاملة، فهو فنّ يتطلّب العديد من المعارف والمواهب للتعاطي معه تعاطيا صحيحًا وسليما: «فالمسرح – كما أشار إلى ذلك أهمّ من خبِرَه دراسة ونقدًا – فنّ المفارقات بلا منازع، إذ هو في الآن نفسه إبداع أدبي يتجلّى في نصوص ثابتة الحدود منتهية يمكن قراءتها قراءات متعدّدة باعتبارها بناء مغلقًا، وهو عرض وتجسيم يتجاوز اللّفظ إلى الحركة والصوت والضوء يتجدّد في كل مناسبة... تام وثابت نصًا وهو مفتوح للتأويل الركحي دائم الحركة لا يكاد يستقر على حال عرضًا وفرجة...»[3].

ولا زال هذا الفنّ يعاني الكثير من المشاكل في بلادنا خصوصًا والبلاد العربيّة عموما نظرا – كما ذكرت آنفا- لعمره القصير، إذ أنّه لم يبلغ في بلادنا القرن من الزمن. وبالتالي لا غرابة أن نرى مسرحنا ومسرحيّينا دائما وهم يشتكون من حالتهم وحالة المسرح بالرغم من الجوائز الّتي يحصل عليها فنانونا المسرحيون من المهرجانات. ولكن إذا استثنينا المهرجانات، فإنّ الصراحة تفرض علينا القول بأنّ مسرحنا يعيش بفضل دعم الدولة. ولو فرضنا أنّه مع اتفاقية التجارة العالمية وابتعاد الدولة عن تمويل قطاع الثقافة، كما جرى في العديد من دول العالم، لوجدنا أغلب الفرق المسرحية، إن لم نقل كلّها، ينبغي أن تنتقل إلى غرف الإنعاش بقطاعيها العام والخاص (إذ لا فرق بين الاثنين في تونس فالكلّ يعيش على دعم الدولة)، دعم يسمح بالاستمراريّة ولكن هذا لا يحجب علينا قول الحقيقة، إنّ هذا المسرح مأزوم ومهزوم، مأزوم على مستوى الطرح الجمالي والفكري ومصادر التمويل

وعزوف الجمهور عن مشاهدته ومتابعته، وكان الوسائل السمعية البصرية قد بهرته، وهنا تأتي مسألة كونه مهزوما لأنّ هذه الوسائل قد هزمته بالضربة القاضية، إذ أنّ المتفرّج لا يجد مواضيع وأطروحات جمالية تشدّه مثلما تشدّه الصورة وهي الخصم الدود للمسرح سواء على مستوى السعر الاستهلاكي أو على مستوى الطرافة والجديّة، وفوق ذلك كلّه الاسترخاء الّذي يتوفّر للمتابع للإنتاج السمعي البصري وقلّة المجهود المبذول لاستهلاك هذه البضاعة المغرية والرخيصة والمشجّعة على الكسل.

وفي هذه التناقضات، والأزمات، يظلّ المسرح التونسي يبحث عن شرعيّة الانتماء في الثقافة التونسيّة، ويبحث عن مكانة في جمهور نافر من الفنّ المسرحي، ويبحث عن مبدعين حقيقيين تمثيلا وتصميما وإخراجا وكتابة ونقدا، لأنّ الساحة المسرحية حاليا اختلط فيها الحابل بالنابل، فالكلّ يكتب للمسرح، والكلّ يخرج للمسرح، والكلّ يمثّل في المسرح والكلّ ينقد المسرح، ميدان كثُر فيه الفرسان الوهميون والكلّ يغني على ليلاه، فالقطاع يدخله كل من هبّ ودبّ فمن لم يجد عملا فليتوجه إلى المسرح ويشتغل في المسرح.

في ظلّ هذه الأوضاع سوف لن نتحدّث عن كلّ مكوّنات العرض المسرحي، ولكن سنكتفي بمسألة واحدة وهي النقد المسرحي بحكم مهنتنا الجامعيّة وتجنبا للمشاكل الّتي يمكن أن يثيرها طرح كل قضايا المسرح التونسي، لأنّها كثيرة ومتشعّبة ويصعب الفصل فيها في بعض الورقات الّتي يمكن أن تستغرقها الدراسة.

إذن فلنبق مع النقد ولا شيء غي النقد.

لن أجرّكم إلى تعريفات النقد المسرحي ومتاهات المعاجم التي يمكن أن يعود إليها أي منكم، كما أنني لن أحدّثكم عن المدارس النقدية وتياراتها وأعلامها، هذه كذلك أصبحت معروفة عند الغالبية العظمى من المتتبعين للعرض المسرحي إنتاجا أو نقدًا أو متابعة.

لن أتحدّث عن العلوم التي تُتّخذ كوسائل لمقاربة المسرح من سيمولوجيا وسيسيولوجيا وبسيكولوجيا. . . نظرا لأنّ المسرح ليس علما، فبالتالي يستنجد المتتبعون للفعل المسرحي بهذه العلوم لتفسير وتأويل وتقويم

العمل المسرحي، الذي يبقى حسب اعتقادي، ورغم تعدّد العلوم والمناهج - متمرّدا عليها جميعا - والمسرح متمرّد بطبعه نظرا لأنّ الفن من الصعب أن يقبض عليه ناقد ويقوم بتشريحه كما تشرّح أية جثة أو أيّ كائن حيّ.

المسرح فنّ متجدّد متمرّد مشاغب يكره القواعد والقوانين (والعلوم قواعد وقوانين) وبالتالي من الصعب أن يؤكّد المتبع للنتاج المسرحي أنه قد أحاط بجوانب العملية الإبداعية المسرحية إحاطة شاملة وكاملة. وبالنتيجة يبقى دور ولو كان هامشيا لشيء من الذاتية أو الانطباعية لمشاهد العرض المسرحي قارئا ومؤوّلا ومفسّرا، فالمسرح انفعالات بشرية وبالتالي يصعب على الإنسان أن يحيط بالانفعالات البشرية ويؤوّلها حتّى ولو استنجد بكل ما أتقن هذا البشر من العلوم وقواعدها وقوانينها الصارمة.

بعد أن حاولنا أن نبيّن استحالة الإحاطة بفعل الإبداع المسرحي إحاطة شاملة وصحيحة وكل محاولة تظلّ صعبة المنال. ولكن رغم ذلك ينبغي أن لا يفهم من كلامنا أننا ضدّ النقد المسرحي، بل نرى أنه شرط لازم لتطوّر الفن المسرحي وإشعاعه وإيصاله إلى الناس بشتى فئاتهم وأفكارهم ورؤاهم الأيديولوجية والجمالية. لذا كان لزاما على المتبعين للإنتاج المسرحي أن يكتبوا عن المسرح ويقرأوا عن المسرح. ولكن أعتقد أنّ هذه القراءات والكتابات لا تخرج عن إطارات ثلاث:

1) ردّة الفعل المباشرة وهي عادة ما تكون فورية وفيها الكثير من الارتجال، وهي متوفرة لكل المشاهدين، أي كل المتواجدين في القاعة أثناء العرض المسرحي.

2) المتابعات الصحفية، ويقوم بها عادة مجموعة من المهتمّين بالفعل المسرحي، وهم من الصحافيين في الغالب، أو ممن يتعاملون مع الصحافة من المثقفين والذين يشعرون بأنّهم يريدون أن يبلّغوا شيئا إلى قرّائهم (أو إلى الناس) عن العرض الذي شاهدوه مفسّرين أو مؤوّلين أو موضّحين أشياء يعتقدون أنّ غيرهم لم يصل إليها، فبالتالي يعتقدون أنهم يفكون بعض رموز ومفاتيح شفرة العرض المسرحي باعتبارهم يمتلكون وسائل وأدوات لا تتوفر لغيرهم من المشاهدين، أو لربما يريدون أن يقدّموا خدمة لمنتج العرض أو أن يُصفّوا معه بعض الحسابات الشخصيّة لسبب من الأسباب.

3) الدراسات المتأنية، وهي في أغلبها تتمّ في رحاب الجامعات أو مؤسسات البحث، وهي تلاقي العديد من الصعوبات في بلادنا، إذ «يعتقد الممثلون والمخرجون أنهم يعرفون المسرح أفضل من أيّ شخص آخر، وينظرون بشيء من الاحتقار إلى المفسّرين الجامعيين ويعتبرون تفسيرهم بلا جدوى ثقيلاً على النفس»[4]، ممّا ولّد عداوة بين النقاد الجامعيين أو الباحثين بشكل عام، من أين كان مأتاهم، وبين المنتجين للعرض المسرحي سواء من الممثلين أو المخرجين أو الكتّاب (وهؤلاء بصفة أقل باعتبار أنّ دورهم قد هُمِّش). وأعتقد أنّ هذه العقبة مهما كانت صعبة وشاقة، ورغم تشنّج هذه العلاقة التي يمكن أن يقع تجاوزها باعتبار أن صراع الناقد والمبدع صراع أزلي بدأ مع أريستوفان في مسرحيته «الضفادع» عندما قارن بين إسخيلوس ويوريبيدس، والمسرح أساسا مبنيّ على الصراع، فلا بأس أن نضيف إليه صراعًا آخر يمسك بتلابيبه وهو صراع الناقد والمبدع أو صراع المخرج والكاتب. وهذه - رغم كل ما يُقال- ظاهرة صحية ستستمر مع الإبداع ومع الفن وخاصة مع المسرح لأنّ المسرح فن جماعي، وحضور المشاهدين الذين يقرأون أو يؤولون شفرات العرض شرط أساسي للعملية المسرحية وتنتج عنهم ردّات فعل مختلفة ومتباينة بل ومتناقضة أحيانا.

هذا بالنسبة إلى العروض التي تُشاهد حيّة على الركح، ولكن هذا الأمر يمكن أن يفيد التعليقات المباشرة أو الكتابات الصحفية التي تعقب العرض تحديدًا. أما في ما يخصّ الناقد الجامعي أو الدّارس المتأنّي لا بدّ من العودة إلى النصّ والعرض بطريقة أو بأخرى، ولكي تتسنّى العودة إلى النصّ أو العرض لا بدّ من وثيقة مكتوبة أو مرئيّة يعود إليها الدّارس متفحّصا، متأنّيا حتّى يستطيع القيام بعمله على أحسن وجه وفي أفضل الظروف.

يبدو أنّ ثقافتنا ثقافة شفوية بالأساس ولذلك لم نتعوّد على التوثيق لإبداعاتنا وأعمالنا وإنجازاتنا، وبقينا على العهد مع ثقافتنا البدوية. إذ أنّ كلّ من أراد أن يدرس فترة ما أو عملا ما أو نتاجًا ما فسيتعذّب كثيرا لا محالة لأنّ العثور على الوثيقة سيكلّفه الكثير من الوقت والتضحيات. كثير من الوقت يضيع في عملية البحث والنتيجة ليست مضمونة، أي أنّه ليس

متأكّدا من أنّه سيعثر على ضالّته - أي الوثيقة الضائعة- وتبدو عملية البحث عن الوثيقة المفقودة كبحث بروست عن زمنه الضائع أو المفقود. الوثيقة ذاكرة وهوية، الوثيقة استمرارية وموضوعية، الوثيقة ضرورة وحاجة لأيّ عملية تأسيس في أيّ مجال من المجالات، الوثيقة هي الضامنة لعملية التراكم، المقدمة الحتمية للتأسيس والتطوّر والإضافة. .

الوثيقة ضائعة، أو تائهة أو مفقودة، ممّا يصعب عمل الباحث في كل الميادين، ولكن ما يهمّنا هو المسرح الذي مازال يبحث عن شرعيّته في الثقافة التونسية.

كل من يتصدّى لدراسة المسرح التونسي يكتشف العديد من الصعوبات، تضاربا في المعلومات، أخطاء تاريخية، مشاكل مع المنتجين للعرض المسرحي. ولكن رغم كلّ شيء تظلّ المشكلة الأكبر هي صعوبة التوثيق لغياب هذا التقليد في ثقافتنا. ولن أتحدّث عن أيّ بلد آخر إذ أنني سأكتفي بالحديث عن بلدنا نظرا لأنني عشت هذه العملية - عملية البحث عن الوثائق التائهة أو الضائعة أو السائبة - وهي معضلة من معضلات البحث في تونس، نظرا لأنّ كلّ باحث في أيّ مجال من مجالات الفنون يلاقي هذه الصعوبة (مسرح الطفل مثلا . . .).

لن نقارن أنفسنا مع البلاد المتقدمة - بالرغم من أنّ المقارنة تحلو لنا دائما - لأنّ الفرق بيننا وبينهم شاسع، سواء من حيث عمر الفن المسرحي عندنا وعندهم، أو من حيث الوسائل المُتاحة لعملية التوثيق، أو من حيث الإمكانيات المادية والتكنولوجية المتوفرة لكلّ من الطرفين، أو من حيث الإحساس بأهمية هذه العملية (أرادت طالبة من المعهد العالي للفن المسرحي أن تعدّ رسالة تخرّجها حول ممثّلة تونسية مشهورة، وعندما اتصلت الطالبة بالممثلة سألتها عن الهدف من هذه الرسالة، فأجابتها الطالبة بأنها تهدف أساسا إلى التوثيق لرجالات المسرح التونسي، فردّت الممثلة «أنا موثقة من ربي».

هذا رأي الكثيرين من المشتغلين بالفن المسرحي إنتاجا وتوزيعا. بشكل عام في تونس أقول إننا كثيرو النسيان لأنّ الوثائق هي الذاكرة، ومن لا يمتلك ذاكرة فهو مشلول التفكير لأنّ المستقبل يُبنى على الماضي والحاضر

ومع الأسف وبكل مرارة نقول إنّ ماضينا مريض وذاكرتنا شبه مشلولة. إنّ أسوأ ما في الأمر هو أنّ ضياع الذاكرة لا يتعلّق بالماضي البعيد فقط بل حتّى بالماضي القريب وأحيانا حتّى بالحاضر. هذا بشكل عام حول ذاكرة البلاد المسرحية، ولكن لو خصصنا قليلا ودخلنا إلى ميدان التوثيق المسرحي فسوف تجد الوضع أكثر إيلامًا والنتائج أكثر سلبية، وبالتالي هناك شبه استحالة لدراسة المسرح التونسي دراسة موضوعية وذلك لـ:

× المكتبات: عندنا مكتبة وحيدة متخصّصة في المسرح وهي مكتبة المعهد العالي للفنّ المسرحي، ولكنها تشكو الكثير من السلبيات (ضعف الميزانية، غلاء أسعار الكتب خاصّة غير العربيّة، صعوبة تجديد الرصيد الضائع)، عدم توفر الكتب المسرحية في المكتبات التونسية لقلّة القرّاء المهتمين بهذا الفرع المعرفي الإبداعي.

× عدم وجود مركز توثيق متخصص بالمسرح: بعض الوثائق موجودة في المكتبة الوطنية، البعض في المركز القومي للتوثيق، البعض في أرشيف الحكومة، أرشيف المسرح البلدي، بعض الوثائق المشتتة في إدارة المسرح بوزارة الثقافة، عدم وجود أرشيف عند الفرق المسرحية الخاصة وقد وقعت محاولة لإنشاء متحف للمسرح التونسي في نهاية الثمانينات من القرن الماضي، ولكنّ المحاولة أجهضت ولا أدري ما هي الأسباب.

× الوثائق المتوفرة الكثير منها في حالة يرثى لها وعملية الميكروفيلماج أو الرقمنة، لم تصل بعد إلى الإحاطة بكل الموجود، مثلا مركز التوثيق القومي لم يصوّر بعد كلّ وثائقه المتآكلة حتى على الميكروفيلم، فما بالك بالرقمنة وكذلك الأمر بالنسبة إلى المكتبة الوطنية.

إذا كانت حالة الوثائق المكتوبة سيئة إلى هذه الدرجة فما بالك بالمصوّرة، كما أنّ الكثير من المسرحيات أتلفت. كما أنّ التوثيق للملصقات الحائطية (Affiches) شبه منعدم، زيادة إلى ما تتعرض له هذه المؤسّسات من النهب العلني والمقنّع (أرشيف فرقة مدينة تونس وضياع الوثائق من أرشيف مصلحة المسرح بوزارة الثقافة، وغياب التنظيم الأرشيفي...).

هذه المؤشرات تدفعني إلى القول بأنّ الأمر يسوء يومًا بعد يوم، فلا أصحاب العلاقة مقتنعون بضرورة عملية التوثيق كمقدمة لأيّ دراسة

جديّة وبحث منهجي ليقوموا هم بالتوثيق لأنفسهم (موثقة من ربي) ولا المشرفون على مؤسسات التوثيق وأعوان لأهمية التوثيق للمسرح التونسي ومدركون لخطورتها وخاصة أنّ عملية التوثيق كانت تتم عن طريق النص باعتباره أصلا ومرجعا على حدّ تعبير آن أوبار سفيلد، لأنّ العرض شيء مؤقت قابل للفناء والنص وحده أبدي. هكذا رأت الناقدة الفرنسية. ثم إنّ المسرح وصل إلينا عبر النصوص ومن خلالها وباعتبار أننا قتلنا النص عندما قتلنا الكاتب أصبحت المسألة خطيرة جدا نظرا لأننا لم نستطع توثيق عروضنا المسرحية التي لم يعد النص فيها الركيزة الأساسية ولم يعد أصلا ومرجعا بل أصبح العرض هو الأصل والمرجع ففقدنا الكثير من النتاجات المسرحية التونسية بغثّها وسمينها (طلبت من أحد الأصدقاء أن ينصحني في مسألة تصوير المسرحيات المسجّلة بالتلفزة فأشار عليّ بأنّ هذه العملية مستحيلة لأنّ الكثير من المسرحيّات مصوّرة بطريقة قديمة وآلات القراءة وقع إتلافها). كم ضاعت وانقرضت وفنيت من أعمال مسرحية تونسية خلال الثلاثين سنة الأخيرة، رغم أنّ وسائل التصوير قد تطوّرت سواء أكانت ميكانيكيّة أو رقمية، ورغم وجود الرقمنة ذلك الاختراع الجديد وسعره المتدنّي لم يغيّر من المسألة شيئا، لأنّ العقلية عقلية شفوية تكره التوثيق ربطا مع تقاليدها وخوفا من اعتبار الوثيقة أداة للإدانة أو المحاسبة في أحسن الحالات.

لذا أقترح أن يقع تكوين مركز للتوثيق المسرحي (ما هو دور دار المسرحي في باردو، هل تعرفون، أنا لا أعرف) ويجهز بكل ما تستحقه عملية التوثيق من إمكانيات مادية وبشرية وتقنية وأن يجمع المركز كل ما أمكنه الحصول عليه من الأرشيفات الخاصة والعامة لكي توضع تحت طلب الدارسين والمتتبعين للفعل المسرحي بتونس.

كما أقترح أيضا أن يقوم المركز بتصوير العرض الأوّل للمسرحية مع أعضاء لجنة التوجيه المسرحي حتّى يحافظ العرض على عذريته أمام الباحثين والدارسين قبل أن تتدخّل لجنة التوجيه المسرحي بتوجيهاتها الفنية والحرفية والتقنية.

إذا أردنا لمسرحنا التطوّر، وإذا رغبنا في أن يكون مسرحنا رائدا في العالم العربي، وإذا أحسسنا بواجبنا نحو باحثينا وجامعاتنا وأجيالنا القادمة وإذا رُمْنا جعل مكانة خاصّة للفنون باعتبارها ركيزة من ركائز المجتمع المدني وخاصة المسرح، وإذا رغبنا في التسامح والانفتاح على الآخر، فالمسرح فنّ التسامح بامتياز، لا بدّ لنا أن نسهر على جعل ثقافتنا فاعلة في عملنا التنموي ومسرحنا أساسيًا في تربية الحسّ المدني وضرورة لحفز التذوق الجمالي عند أجيالنا القادمة، لا بدّ لنا أن نحافظ على نتاجنا الإبداعي حتّى يبقى تراكما ونتاجا ووثيقة مليئة إيحاءات ودلالات باعتبارنا مجتمعا آمن بالحوار مع الآخر منهجًا وطريقة والتسامح قناعة وممارسة. وعندما نعرف أنّ المسرح عرفته مجتمعات أخرى قبلنا مارست تعدّدية الرؤى والأفكار وصراع الأطروحات الجمالية داخلها انعكس على الإبداع الفني والمسرحي خصوصا، فتوازي الصراع في الدراما مع صراع المتناقضات في المجتمع وأصبح للفرد أحقية أن يصعد إلى المسرح معبرا عن ذاتيته ووجوده وموقفه الخاص مثلما أصبح قادرا على مساءلة الماضي والحاضر بعد أن حطّم القيود التي فرضتها عليه الوحدانية.

لكن هذا لا يمنعني من مقارنة وضعيتنا التوثيقية للمسرح مع بعض الوضعيات في العالم العربي وخاصة مصر التي – والحق يقال- لها عناية خاصّة بالنتاج الثقافي نظرا لأنها تعتبر الثقافة في صميم العملية التنموية وليس على هامشها، كما هو الحال في العديد من الدول العربيّة الأخرى (20 % من مداخيل مصر من العملة الصعبة متأتٍ من النتاج الثقافي) والمسرح عنصر أساسي من عناصر الإنتاج الثقافي.

ذكرت هذه المعطيات ليس تأكيدا على جودة المسرح المصري أو ريادته ولكن لأؤكّد على أنه موجود وحاضر وفاعل في الساحة الثقافية المصرية، لأصل إلى ذكر إنجاز هام قامت به مصر في سبيل التوثيق للمسرح المصري وهو المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، نشر حتّى الآن كثيرا من الكتب عن المسرح. يذكر مديره في مقدمة الجزء الأوّل من تاريخ المسرح المصري 1876 – 1990 ما يلي: «فبرغم الجهد الكبير الذي بذله الأساتذة النقاد والمؤرخون في أبحاثهم ودراساتهم عن المسرح المصري

إلا أنه كانت هناك مساحة من تاريخ لم تغلق وبقيت مفتوحة بتساؤلاتها الكثيرة... وكان لا بدّ من البحث في بدايات الحركة المسرحية في مصر وإعادة كتابتها وإصدارها في أجزاء لتكون مرجعًا حقيقيًا أمام الباحثين والدارسين والمهتمين بالحركة المسرحية وهو من أهم أهداف المركز الذي يضطلع بتقديم الخطة الثقافية من خلال صيغها الحية المتجددة التي تتمثل في إصدار المطبوعات الحولية والفصلية المتخصصة»[5].

قلنا إنّ عملية التوثيق شبه غائبة وإذا وُجدت فهي منقوصة، إذ من النادر أن نجد فرقة مسرحية تونسية توثّق أعمالها كاملة، صورة ونصّا، ومقالات صحفية صدرت حول العمل. وخاصة إذا عرفنا أنّ النصوص المسرحية نادرا ما تُنشر. مثلا إذا أراد أحد الباحثين أن يقوم بدراسة مسرح الطفل بتونس، فإنّه لن يجد شيئًا يسمن أو يُغني من جوع، فالعروض في مجملها غير مصوّرة، والنصوص غير منشورة بالرغم من أنها في الغالب مكتوبة بلغة عربية فصحى. إنّ الناشرين لا ينشرون المسرح إلاّ نادرا، والفرق - حسب ادّعائها- إمكانياتها المادية لا تسمح لها بمصاريف زائدة ونفقات مكلفة، لذلك هي لا تنشر المسرح ولا شيء عن المسرح وخاصة أنّ مردودها المادي مشكوك فيه إذا لم يكن قد يذهب بدون رجعة، ورجال المسرح فقراء ينتظرون دعم وزارة الثقافة، وهو لا يكفي ضروريات العرض ولا يغطّي إلاّ نسبة بسيطة من مصاريف الفرقة التي يعيش صاحبها على دخل تجود به وزارة الثقافة.

ما العمل؟ إذا أردنا أن يكون مسرحنا فاعلا في ثقافتنا، وإذا أردنا لدارسينا أن يوفوا هذا النتاج حقّه لا بدّ من تظافر الجهود لكي نوثّق لمسرحنا لأنّه ليس ملكا لنا وحدنا، فهو ثروة وطنية ومن حقّ الأجيال القادمة أن تطّلع عليه بإيجابياته وسلبياته، حتّى تعرف سلبيّات وإيجابيّات ثقافة الأسلاف، وحتى تؤسّس عليه لمواصلة مسيرة هذا الفنّ النبيل التي لم تتوقف منذ خمسة وعشرين قرنا في بلاد الفرنجة وما زال لم يبلغ القرن في بلادنا وخاصة أن المسرح هو درس التسامح بامتياز.

أملنا أن تجد هذه الدعوة الصادقة من باحث لسعته مرارة البحث عن الوثيقة، وأضنته ضبابية المعلومة، وأرهقته الشفوية، وخاصة أنّ ذاكرته

بدأت تفقد حيويتها مع تقدّم السن، وأصبح في حاجة ماسّة لأن يخرج من الثقافة الشفوية إلى الثقافة المكتوبة، أو المصوّرة لأنّها الأفضل والأقلّ تطلّبا للجهود والأكثر قدرة على المحافظة على ثروتنا الإبداعية.

هل نريد أن يُدرّس مسرحنا وتتطوّر تجربتنا المسرحية؟ أم مازلنا نؤمن بربي انصرنا على القوم الظالمين، وموثقة من ربّي، على رأي إحدى الممثلات التونسيات.

الهوامش :

1 أحمد حاذق العرف: المسرح التونسي وعوائق التجاوز، دار الجنوب للنشر، تونس 1977، ص. 8

2 نفس المصدر، ص. 7

3 محمّد المديوني: مسرح عز الدّين المدني والتراث، رسم للنشر، تونس 1983، ص. 13

4 آن روبار سفيلد، قراءة المسرح، ترجمة مي التلمساني، أكاديمية الفنون، مصر – القاهرة 1994 (المقدمة).

5 تاريخ المسرح المصري 1976 – 1990 (مؤلّف جماعي) المركز القومي للمسرح، القاهرة 1994، ص. 30.



الفعل المسرحي في تونس

من المبني للمغيوب إلى المبني للمجهول

محمد الهادي الفرحاني

تسعى هذه الدراسة أن تندرج ضمن مسار البحوث التي تهدف إلى تفعيل القراءة للمشهد المسرحي في تونس ورصد تطوراته، ونحن نعتقد أن هذا الفن لا يمكن أن يترسخ كممارسة وكفعل إبداعي إلا إذا واكبه نقد متطور وفعال.

ويهدف هذا الطرح إلى الظفر بمنزلة بين هذه البحوث، وإذ نستأنس بها إلا أننا نحاول أن ننتبذ منها موقعا قصيا حتى لا يأتي بحثنا كمثل إيضاح لما هو موجود، أو كتكرار ممجوج، بل يطمح أن يتعضى كنص يتوق إلى ملامسة الأصول والترشف منها فتتمظهر فيه كآثار تساهم في تعضية نتوءاته وتفضية مفاهيمه.

انطلاقا من هذه الاعتبارات الآنفة الذكر تخيرنا عنوانا لهذا العنصر: «الفعل المسرحي في تونس من المبني للمغيوب إلى المبني للمجهول»، وذلك لأن محاولتنا لا تهدف إلى رصد المشهد المسرحي التونسي من الخارج كتوصيف لمسار تطوره، بل هي توق إلى اختراق بنيته من الداخل حتى ملامسة أمشاج مكوناته الجمالية والفكرية، وذلك لاعتقادنا أن انتهاج جمالية معينة لإنشاء فعل مسرحي دون الوعي بمرجعيتها الفكرية والجمالية تبقى تجربة غفل لا تعرف الفكر ولا تعرف الماضي ولا المستقبل ولأن تكون إلا مثيرات لحظية.

* أستاذ جامعي بالمعهد العالي للمسرح والموسيقى بالكاف

إن الفعل المسرحي في تونس سعى منذ البدايات إلى استيعاب المشهد المسرحي الغربي، وقد تعددت وسائط التفاعل مع هذا الفن والوافد، فمنها التي اكتفت بالنسخ، ومنها التي سعت إلى تنزيل هذا الفن في حيزها الثقافي والحضاري، وأخرى راحت تبحث عن ملامح المشهد المسرحي في الموروث التراثي. لكن السؤال الذي يتبزغ الآن: هل كان هنالك وعي بالرؤى الجمالية والأفكار الفلسفية التي ساهمت في تطور المسرح الغربي؟ وهل الفعل المسرحي في تونس كان مسنودا برؤى جمالية وفكرية؟

نعتقد أن هذين السؤالين فزاعة نفور في فضاء المعنى، وسيظل تفكرنا فيهما ضرباً من التيه بين السكن والسفر، وإذ نروم فتق أغشية المتحجبة، فإننا سنجوب في هذه الدراسة تخوم المساحة الفاصلة بين الفعل المسرحي المبني للمغيوب والفعل المسرحي المبني للمجهول، لا من أجل توليد الاستنتاجات فحسب بل رغبة في تعضية مفاهيم جديدة وتفضية مدلولاتها.

لقد كان المسرح الغربي دائما متفاعلا عبر تاريخه مع الفكر الفلسفي وكيفية فهمه للوجود، وكان هذا الفكر مشروعه يتمثل في التفريق بين المبني للمغيوب والمبني للمجهول، وقد كان الرهان الوحيد المفتوح أمام العقل بلا حدود، هو الفهم، وقد اكتشف العقل منذ بداية السؤال الفلسفي، أن الفهم يقوم على إنشاء عالم متكامل من الدلالات يوازي المجهول حوله[1]، إلا أن هذه المسيرة اتسمت في مرحلة ما بالخلط بين المبني للمغيوب والمبني للمجهول، وهي المرحلة التي هيمن فيها الفكر الميتافيزيقي، ثم تأتي مرحلة الحداثة لتسعى إلى الفصل ما بين المبني للمغيوب والمبني للمجهول ثم مرحلة ما بعد الحداثة لتعمل معولها في تفكيك الميتافيزيقيا بشقيها اللاهوتاني واللوقوسي لتسند فعلها إلى المبني للمجهول، وسنرى لاحقا كيف تبزغت هذه المفاهيم في الأعمال المسرحية الغربية.

فهل في حضارتنا تمكنا من الفصل بين ثقافة المبني للمغيوب وثقافة المبني للمجهول؟ وهل كان فعلنا المسرحي واعيا بهذه الثنائية؟

تنبني ثقافة المبني للمغيوب على اللغة باعتبارها تقدم بدائل عن الأشياء، أي أن اللغوي ليس هو الشيء الذي تعبر عنه، بل إشارته أو رمزه، وما

الكلام أصلا إلا بديل عن عجز العقل في كل مرة عن استحضار الأشياء المطلوب التعامل معها، استحضارها تحت الحواس وبالتالي يصير الكلام هدفه خلق عالم مواز لعالم الأشياء أي (أفضلية المدلول على الدال)، وهكذا يظل الثقافي أسير العلاقة مع الغائب إذا ما ترعرع على الزاد اللغوي فحسب. ليس هناك تصور لعلاقة ممكنة مع ما ليس بغائب. ويغدو الغائب هو الماثل عينه حيثما تلتفت، وما يقدمه الكلام كتوسيط بين الفهم والوجود هو اللغة، أي الخطاب اللفظي، وبالتالي الانبناء للغائب الذي يتقدم كهرم متعال لا هوتاني أو لوقسي، وهو ما يؤدي إلى ميتافيزيقا الحضور، حضور الخطاب الذي يستمد وجوده من حضور الأب ويكون مسنودا من قبله، وبالتالي الإنسجان في تفكير أهل الكهف الأفلاطوني الذين اعتقدوا أن الأشباح المتراقصة على جدار الكهف هي أشياؤها الحقيقية.

وبالتالي سيظل في ثقافة الإنبناء للمغيوب التفكير بالأشباح بديلا عن الأشياء، وخطاباتها تستعير هيبة الغيب لتصادر الاستفهام مسبقا من سياق كل حوار، وتبث البديل عنه بطلب الخشوع والتسليم.

هذا الخطاب المبني للمغيوب يساهم في منح الغائب سلطة الفراغ من كل تعيين، والمتلقي ينوس وعيه في منطقة اللاحل واللاحسم. أما النائب عن المغيوب فيستمد حضوره الكلي من اختفاء هذا الأخير، الغائب المتعالي يحل محله الحاضر الكبير والمهيمن والمالك للحقيقة الثابتة.

إن التحول من ثقافة الإنبناء للمغيوب إلى ثقافة الإنبناء للمجهول قد تطلب إعادة النظر في وحدة مكوني العلامة، حيث تم تخطي مسألة توحد التركيبات الصوتية والمفاهيم العقلية، وانطلاقا من السميوزيس البورسي لم يعد الصوت «شجرة» متوحدا مع صورة مادية بعينها للشجرة. وبالتالي تم التحول إلى تعدد الدلالات مع [الحداثة التقليدية] إلا أنه يمكن القول أن الإنبناء للمجهول تمظهر مع «ما بعد الحداثة» حيث لا نهائية الدلالة. أي التحول من سؤال ماذا [أي المعنى الثابت] إلى كيف أي [الشكل والبنية] لنصل مع ما بعد الحداثة إلى «أين ومتى؟» (أي الموضعية).

إنه سؤال المتاهة حيث لا إنكار لوجود دلالة ما، لكننا نسيناها ونسينا أين أضعناها، فنحن لا نعرف ملامح الأصول ولا أمكنتها إلا عبر آثار

تحيلنا على الحقائق لكنها لا تمثلها لا تدعي استحضارها، وهكذا نظل كلما اعتقدنا أننا مسكنا بدلالة إلا وأحالتنا على دلالة أخرى تحمل آثار الأولى لكنها تختلف عنها.

إن الإنبناء للمجهول هو فعل يعطي أهمية قصوى للدوال دون أن يلغي المداليل، لكن العلاقة بين طرفي العلامة «دال ومدلول» هي علاقة مترجحة، فالدال مراوغ لمدلوله الذي يصير مؤجلا وغائما يحكمه فعل الإنبناء للمجهول باعتباره مخلفا لميعاد هويته منتشرا وتائها عن فضاء تحدده.

هكذا يكون التحول من سؤال ماذا «ماهية المعني» إلى كيف ومتى وأين؟ حيث أصبح التأويل أمرا ضروريا باعتبار التحول من قراءة «كتاب العالم» إلى «عالم الكتاب»[2]، وباعتبار أن فعل التأويل أمر صميمي لا ينضاف إلى سؤال البحث عن المجهول بل ينطلق من موضوع البحث عوض إنكاره وإسناده إلى غائبه المتعالي. إنه إنهمام بالمحسوس وبمظاهر المحسوس، وبالتالي بالكتابة في معانيها الشتى باعتبارها دوالا وأجراسا وصورا وأجسادا مشتاقة ومخلولة وباعتبارها كذلك منطلق العشق وأساسه المغيب.

وهي كذلك التفنن في إنكار إلتباس النفي بالإثبات واجتماع الأضداد والنفي الممنهج للصيرورة، واعتبار الظاهر مجرد ظهور يحجب الواقع الجدير بالدراسة والأنطولوجيا اللاهوتية، وأوهام الحضور والتطابق المجهول هو نفي مركزية العقل والصوت، أي سلطة اللوقوس وسلطة الصوت كتهميش للكتابة وجعل المغاير مختزلا أو مقصى.

إن المبني للمجهول تفويق للدال على المدلول الذي يصير هائما وغائما، إنه تعاضد لمفهوم التفكيك الفلسفي والتحليل من خلال أهمية اللهو في تصور الفن والكتابة وطلب المتعة وبالتالي التفكير في إعادة تنظيم العلاقات التي نبنيها، كما يصير الفرد قادرا على تنظيم العلاقات التي يبنيها ويؤسس انتماءه إليها بقدر ما تنتمي إليه. كما يصير كلام الفرد تتوقف دلالته على مدى تقبله من قبل الآخر وتأويله. ولذلك يبقى مدلول الكلمات غائما، وهذا سبب آخر لتفويق الدال على المدلول في الفعل المبني للمجهول[3]. فكيف تمظهرت هذه المفاهيم للفعل المبني للمغيوب والفعل المبني للمجهول في المشهد المسرحي التونسي؟

لقد تأسس المشهد المسرحي الغربي الكلاسيكي على الإنباء للمغيوب، حيث كان التركيز على الخطاب الملفوظ، وبالتالي على النص المسرحي باعتباره خطابا مغلقا حاملا للمعاني المكتملة والحقيقة الثابتة، ومسلطا على المشاهد من قبل وعي أعلى يتحكم في الفعل المسرحي من الخارج فهو حاضر بالغياب[4] وهذا المسرح في شكله الكلاسيكي يعتبر الفضاء المسرحي معبدا للنسيان، حيث يكون أداء الممثل لا يتعدى تلاوة نصوص مثخنة باللاهوتانية أو سلطة اللوقوس الأوحد. أما العلامات المشهدية فإن دورها لا يتعدى مجرد توضيح النص الملفوظ وتحديد الأطر المكانية، حتى يتماهى المشاهد مع العرض ويغيب في إيهامه ولا يجني إلا ما سماه أرسطو بالتطهير ونسيان الهموم.

بينما يصبح النسيان في الفعل المبني للمجهول أصل الفعل المسرحي باعتباره قضية الوجود وبالتالي قضية الفن. أي أن المجهول ليس إلا ذلك الأصل الذي تم نسيانه، وما أداء الإنسان في هذا الكون إلا محاولة البحث عنه، يقول دريدا: «ليس الفن محكاة للحياة، بل إن الحياة هي محاكاة لمبدء متعال يضعنا الفن في تواصل معه»[5].

وبالعودة إلى الفعل المسرحي المبني للمغيوب والذي تهيمن عليه سلطة المؤلف كوعي أعلى، والذي يقول عنه أرطو: «يمكن تماما أن نواصل تصور المسرح مؤسس على هيمنة النص هيمنة أكثر فأكثر لفظية، مهوم، ومضجر، تخضع له جمالية المشهد بكاملها»[6].

هكذا تأتي بنية هذا الخطاب المسرحي مؤكدة على وحدة مكوني العلامة [الدال والمدلول]، حيث يكون المدلول أرفع قيمة من الدال، وهو ما سماه دريدا بميتافيزيقا العلامة، إذ تعد الكتابة والحرف بمثابة الجسم والمادة الحسيين، البرانيين، على الروح والنفس والكلمة الإلهية واللوقوس باعتبارهما أرفع مكانة[7]. وهذا ما جعل الفعل المسرحي المبني للمغيوب يركز على مدلولات النص كخطاب ملفوز ويولي أهمية أقل للدوال كتجسيمات مشهدية تحيل بصفة مباشرة على فضاء الأحداث ومراجع الأشياء كمعدات ركحية مهمتها توضيح الخطاب الملفوظ وليس التمعني.

أما علاقة هذا الخطاب المسرحي المبني للمغيوب بالمشاهد فهي إرتكاسية وذات اتجاه أحادي من «أ» إلى «ب» وتتقدم كوعي أعلى [للسيد] تجاه وعي أدنى[عبدي].

وكما يقول نيتشة فإن القوى الإرتكاسية عندما تهيمن فإنها لا تتحول إلى قوى فعالة وإنما تسعى إلى سحب القوى الفعالة إلى ارتكاسيتها. ويرى «جيل دولوز» أن القوى الفعالة تفرط في فعاليتها وتتحول إلى ارتكاسية، وبالتالي فإن في الفعل المسرحي المبني للمغيوب الباث والمتقبل كلاهما مسلوب الإرادة أمام الغائب الأعلى الحاضر بالغياب في المشهد المسرحي.

أما العمل المسرحي المبني للمجهول فقد أصبح يركز على الكتابة الركحية ويولي أهمية قصوى لكيفية تشكل علامته، حيث يتقدم كنص مفتوح ذي أمداء فارغة تتمظهر كتحريض للمتلقي على القراءة.

لم يعد الخطاب اللفظي مهيمنا بل أصبح مفردة تتعاضد مع بقية مفردات العمل المسرحي وبالتالي تتقدم العلامة المسرحية في شكل دال مفارق لمدلوله المؤجل. وانطلاقا من تعريف «بورس» للعلامة بأنها ماثول وهو ما يعادل الدال عند «سوسير» وهذا الماثول يحيل على موضوع يكون مباشرا وفي مرحلة ثانية ديناميكي، ففي الأول معطى مع العلامة ذاتها بشكل مباشر والثاني يحتاج الوصول إليه النبش في ذاكرة العلامة وذلك لن يكون سانحا إلا عبر مؤول Interprétant الذي يكون في المقام الأول مباشرا يكتفي بتقديم المعلومات الأولية الخاصة بموضوع ما وفي المقام الثاني ديناميكي ويخرج بالعلامة من دائرة التعيين البسيط إلى التأويل بمفهومه الشامل.

إن لهذا العنصر الثالث «المؤول» مكانة هامة في تشكل الفعل المسرحي المبني للمجهول، إذ بحضوره يصبح الخطاب المسرحي محرضا للمتلقي على الانخراط في بناء العمل المسرحي عن طريق فعل التعاضد وتكشف المعاني الخفية والدلالات المجهولة والساهية عن ذاتها.

وبغياب هذا العنصر أي «المؤول» يتقدم الفعل المسرحي كتجربة غفل تعتمد التكرار والإنبناء للمغيوب. وبما أن الفعل المسرحي متعدد العلامات فإن تدالها وتشابك علاقاتها هو ما يؤسس العنصر المؤول فيها، لأن الدلالة من أبرز خصائصها أنها مجهولة، غائمة ومترجرجة في بنية المسرح ما بعد

الحداثي، وليست ملموسة ظاهرة إذ لا تظهر مباشرة إلا عبر علامة أخرى، وكلما أولنا علامة، وظننا أننا ظفرنا بدلالاتها إلا ووجدنا أنفسنا أمام علامة جديدة تحمل أثرا Trace ولكنها تنفتح على دلالة جديدة، وبالتالي يمكن القول أن العلامة المسرحية لا تكتسب سمتها العلامية إلا بالعلامة التي تفسرها[8] أي ليست هناك دلالة ما قبلية حاضرة بالغياب، بل هناك دوال مراوغة لمدلولاتها التي تظل مجهولة ومنفتحة على تأويلات المتلقي.

هكذا يمكن أن نلخص إلى كون أهم ملامح المشهد المسرح الغربي كفعل مبني للمغيوب جاء مرتهنا بصفة عامة للمثالية الأفلوطنية والمكرسة لسلطة الغائب الحاضر، سلطة الأب في شكله اللاهوتاني أو اللوقوسي. أما الفعل المسرحي المبني للمجهول فهو الذي أطرد هذا الغائب من فضائه متخلصا من سلطة الأب عبر قتله parricide ومضطلعا بمسؤولية يتمه، وانقذافه في متاهة المجهول، إنه المسرح الذي يقول عنه دريدا في سياق حديثه عن مسرح القسوة: «إنه مسرح يطرد الله من فضائه، إنه لا يدفع إلى المشهد بخطاب ملحد جديد، ولا يسلم الفضاء المسرحي إلى منطق متفلسف، يجيء ليزيد في تعبنا، نقول يعلن عن موت الله. إن الممارسة المسرحية للقسوة هي التي تسكن في فعلها وبنيتها فضاء غير لاهوتاني، أو بالأحرى تنتجه»[9].

وهو المسرح الذي يراه «أرطو» يمكننا من النفاذ إلى حياة سابقة للولادة ولاحقة للموت، وليس إلى موت سابق للولادة ولاحق للحياة[10] ونحن نعتقد أن الفعل المسرحي الغربي لم يتحول إلى فعل مبني للمجهول إلا عندما صار فعلا إنكتابيا، أي أولى أهمية قصوى للكتابة الركحية، وبالتالي التركيز على تجسم الدال المنفلت من قبضة المدلول الماقبلي، أي تفكيك وحدة العلامة وتفويق الدال على المدلول، وكذلك تفكيك ميتافيزيقا الحضور، أي هيمنة المدلول المسنود بحضور المتكلم. إنه التركيز على الأثر واجتراح الإنكتابي.

فهل الفعل المسرحي في تونس بتعامله مع المسرح الغربي تمكن من تمثل ثقافة الإنبناء للمغيوب وثقافة الإنبناء للمجهول؟ وهل تم ترصد هذه الثنائية في الموروث الثقافي والحضاري؟ وهل الفعل المسرحي في تونس

صار فعلا إنكتابيا، أي تمكن من امتلاك ناصية الكتابة الركحية المعتبة به إلى ما بعد الحداثة؟

وللإجابة عن السؤال الأول المتعلق بتمثلات ثقافة الإنبناء للمجهول في تراثنا، سنسعى إلى ترصد ملامح الفعل المسرحي في تونس من خلال مفهومي الأصالة والخصوصية، إذ نصرح مسبقا أن الفعل المسرحي الذي يتعامل مع مفهوم الأصالة بثقافة المبني للمغيوب يبحث عن أصالة موهومة تسجن نفسها في تمجيد التراث والبحث عن متشابهات للمشهد المسرحي الغربي في النصوص التراثية أو الظواهر الاحتفالية التي قد تحمل بنيتها ملامح البنية المسرحية الغربية، وهذا في اعتقادنا لن يؤدي إلا إلى لي أعناق هذا الموروث، فإحضاره وإسكانه في الحاضر على أنه بديل للشكل المسرحي الغربي لن تكون نتيجته إلا سكونية فعلنا المسرحي بصورة متحجرة وملتفة إلى الخلف، وذلك لأن هذا التمشي يقودنا إلى التوهم بأننا نستحضر أصلا تباعد عنا في الزمن والحال أن هذا الأصل إصابة التشويه ولن نتمكن من إحضاره إلا كأثر trace يقول **عادل عبد الله**: «إن الأصلي لا يكون أصليا إلا باستناده إلى النسخة التالية». هذا يعني أن ليس ثمة أصل محض وأن الأصل يبدأ بالتلوث أو الابتعاد عن مقام الأصلية بمجرد أن يتشكل كأصل فيجد نفسه مجبرا على أن يمهد لمسار تأتي فيه الآثار المتتابعة لتعدله في أصليته[11].

وعلى هذا الأساس فإن خطابنا المسرحي المتعامل مع التراث يجب أن يتقدم كأثر حامل لملامح الأصول وليس كتكرار لها، وإلا سقط في ثقافة المبني للمغيوب. ولكي يتنشأ كفعل مسرحي مبني للمجهول لا يدعي أنه يمسك بالهوية، إذ أن في مفهوم الاختلاف بما هو إخلاف لزمن الهوية وأرجاء لتحققها مثلما يذهب إلى ذلك دريدا في مسألة الإخلاف والإرجاء للأصلي، حيث الأصل يحيل إلى لاحقه دائما، والهوية إلى آخرها الذي يؤسسها كهوية وهكذا يكون الاختلاف في الحقيقة إحالة إلى الآخر وإرجاء لتحقيق الهوية.

وحتى يصبح فعلنا الإبداعي المتفاعل مع التراث ينطلق من مبدأ اللاحق هو الذي يحدد السابق وهو ما يحيلنا على قول **الأستاذة رجاء بن سلامة**

في كتابها «العشق والكتابة» حيث تقول: «ومع ذلك، فنحن ككل ورثة، منفصلون عن هذا الموروث، قذف بنا جميعا خارجه، بمن في ذلك الداعون إلى ضرورة التطابق معه والعودة إليه، والذين يتكلمون لغة الحداثة عن غفلة منهم أو عن وعي، وككل ورثة، علينا أن نتحمل مسؤولية هذا القذف، كما يتحمل الوليد شيئا فشيئا مسؤولية خروجه من الرحم، أو كما يتحمل اليتيم أعباء يتمه وعلينا أن نتحمل آلام هذا القذف والترك المؤسسين للذات البشرية في علاقتها بكل أصل وبكل ماض.[12]

وتطرح الباحثة سؤالا مفاده «كيف يمكن الانتقال من خطاب الهوية الذي يشيء الأصل ويفترض ضرورة التطابق معه إلى خطاب يعتبر الهوية ممكنات مستنبطة نحققها ولا تحققنا، نصنعها ولا تصنعنا، ويعتبر أن هذا الموروث العريق ينتمي إلينا ولا ننتمي إليه، نحمله ولا يحملنا، نقرؤه ولا يقرؤنا؟[13].

ونحن بدورنا نعتقد أن فعلنا المسرحي لكي ينعتق من ثقافة الإنبناء للمغيوب وينخرط في ثقافة المبني للمجهول يمكن أن يتبنى مفهوم الخصوصية ويعرض عن مفهوم الأصالة في مدلوله التقليدي، وما نقصده بالخصوصية ليس الانغلاق والمحلية، إنما إقرارنا بكونية الفن المسرحي وبأنه وافد على ثقافتنا، وهذا ليس نقيصة فكل الثقافات تتراشف وتتكامل، ومن هذا المنظور نتخلص من عقدة قياس الهامش على المركز، ومثلما يقول الجابري: «إن الشعوب لا تستعيد في وعيها، ولا يمكن أن تستعيد إلا تراثها، أو ما يتصل به. أما الجانب الإنساني العام في التراث البشري كله فهي تعيشه داخل تراثها لا خارجه».[14] بالتالي فإن التجربة التونسية في المسرح باستيعابها لجماليات المسرح الغربي وتمثلها، ثم إنتاج أعمال مسرحية يأتي كل ما هو ثقافي وحضاري مبثوثا فيها كتناص وكأثر للأول، وهكذا تكون هذه الإنتاجات قد تأسست كمشهد يزحزح المركزي عن مركزيته ويصبح ما كان هامشا أثرا يحتمل الأصلية، يحيل على الأصول ولا يكررها وينفتح على المستقبل كانبناء للمجهول بالنسبة لآثار لاحقة عليه.

ويرى الخطيبي «أن الذاتي ينبغي تملكه والهوية يلزم اكتسابها وغزوها والغير لا يصبح آخر إلا إذا حول عن مركزه وزحزح عن تحديداته المهيمنة»[15].

هكذا نعتقد أن فعلنا المسرحي يمكن أن يتنشأ كانبناء للمجهول خاصة وأن موروثنا الحضاري والثقافي لا يخلو من ثقافة المبني للمجهول، إذ يكفي أن تلوح منا التفاتة إلى ما أشار إليه الجابري من احتواء تراثنا الصوفي للمرموز الهرمسي، وخاصة الجانب منه الذي يؤمن برحلة الكشف عن المجهول والذي يظل دائما بعيد المنال.

ألم تتمثل رحلة الطير عند فريد الدين العطار في رغبة الطيور الالتقاء بالسيمرغ وعندما تصل مجموعة منها تصاب بالانذهال وهي ترى نفسها والسيمرغ في آن معا فتقع في متاهة المجهول ومراوغة الهوية وتأجل الالتقاء بها؟.

كما نجد ابن عربي يورد حديثا قدسيا مفاده أن الله يقول: كنت كنزا مخفيا فأحببت أن أعرف فخلقت الخلق فبه عرفوني.

أليست الموجودات كدوال تحرضنا على رحلة البحث عن المجهول؟ وهي ليست تمثيلا لما هو غائب.

إن الأمثلة في هذا المجال كثيرة سنعود إليها لاحقا في هذا البحث، مما يجعلنا نخلص إلى كون ثقافة الإنبناء للمجهول وجدت في تراثنا إلى جانب ثقافة الإنبناء للمغيوب. لكن السؤال الذي يتبزغ الآن كيف لفعلنا المسرحي أن يترشف من هذا الموروث؟

نعتقد أن ذلك لن يكون سانحا إلا إذا امتلكنا ناصية الكتابة الركحية مثلما امتلاك إسلافنا ناصية الكتابة. وفي البدء تستهويني صورة من الطبيعة لتوصيف الفعل المسرحي الإنكتابي، إنها صورة نسميها في اللهجة العامية التونسية «السحيرة» تلك الريح اللولبية حيث غبارها يتعمد السماء وما كان لنا أن نعي الريح لو لا سماعنا حفيفها، وما كان لنا أن نبصر تشكل حركة الغبار لو لا فعل التصعد.

ألا تختزل هذه الصورة فعل الكتابة الركحية الحديثة؟ حيث يتعضى الخطاب اللفظي في فضاء المشهد المسرحي فلا نعود قادرين على الفصل بين المسموع والمرئي، مثلما لا يقدر طفل عابث على الفصل بين الريح والغبار.

وتحيلنا صورة «السحيرة» ولهو الطفل إلى مفهوم الكتابة عند دريدا في كتابه «صيدلية أفلاطون» حيث يرى الكتابة قريبة من اللعب والسحر. وذلك

ما يقلق الميتافزيقا، لأن الكتابة تفتت وحدة العائلة فهي تتقدم كاللقيط التائه أو اليتيم الفاقد للأب، وذلك في مقابل الكلام باعتباره حضورا، أي مسنودا بأبيه، لذلك فهو فوري ومباشر، حيوي وتعليمي. وأبو الكلام مضطلع بخطابه، وقادر على تدارك خطئه ومن ثم تصحيحه. أما الكتابة فهي إجتراح وتسطير وإنشاء من صنيع الابن المضطلع بيتمه، وهنا يكمن خطر الكتابة باعتبارها «فرماكونا» أي سما وترياقا، فهي من ناحية ذاكرة الكلام المدون والحافظة له من التلاشي، ومن ناحية ثانية مغيبة لأبيه أي لمؤلفه، وتاركة له عرضة للتأويل.

لذلك نجد دريدا ينتقد مركزية العقل Logocentrisme أو سلطة الصوت، فسلطة اللوقوس هي في الوقت نفسه سلطة الصوت، والتي تهمش الكتابة وتجعلها موضوع محو، وتجعل التفكير تأكيدا للهوية أي ردا للمختلف إلى المؤتلف، وللمجهول إلى المعلوم.[16]

هكذا تم تفضيل الكلام على الكتابة، أي أفضلية المدلول على الدال في المركزية الغربية وقد تمظهر ذلك في الفعل المسرحي الكلاسيكي والذي وسمناه بالمبني للمغيوب، أما الفعل المسرحي المبني للمجهول فقد أولى الكتابة بمفهومها الشامل وليس الحروفي اهتماما بالغا باعتبارها الأثر والسمة التي تبصم الفعل الإبداعي. فما هو أثر الكتابة في ثقافتنا، وهل فعلنا المسرحي إنكتابي؟

إن ثقافتنا لم تتخلص من مدار الأب وميتافيزيقا الحضور واللفظ، إلا عندما تحول المجتمع من المشافهة إلى الكتابة، وذلك بظهور سلوك الفرد العرفاني comportement cognitif حيث بدأت الحضارة العربية تتثاقف مع الحضارات الأخرى عن طريق السلوك الكتابي لكن هل تكفي قراءة الكتب ليكون الفرد كتابيا individu graphique ؟[17]

نعتقد أن ذلك لن يكون كافيا، إلا إذا كان هذا الفرد كتابيا وجاحظ العينين، لا لتشويه في الخلقة كما نظر بعض الدارسين للجاحظ وأدبه، والحال أن كتاباته ساهمت في ترسيخ الفعل الكتابي في الثقافة العربية، بل يجب أن يكون هذا الجحوظ ناتجا عن شطط في البروز وذلك من جراء الإفراط في العجب من المنظور المكتوب، وليس المقصود بالعجب

هو الدهشة، إنه فعل القراءة، الذي يتبدى كسلوك بصري جديد ملازم للفرد الكتابي، إنها ثقافة العين و جمالية التلقي التي تعيد بناء العلاقة بين الخطاب المكتوب وفعل التلقي، حيث يأتي الأول حاملا للأمداء الفارغة محرضا المتلقي على التفاعل، ويكون هذا الأخير متحررا من ارتكاسيته جاعلا من جحوظ عينه سلوكا بصريا.

فهل تحول الفرد المسرحي في تونس إلى فرد كتابي رغم إطلاعه على التجارب المسرحية الغربية؟ وهل نحن في مرحلة جحوظ الدهشة أم هو سلوك بصري تجاه المشهد المسرحي؟

الهوامش

1 - صفدي مطاع / براديغم «المعيارية» بين اللغة والصمت / الفكر العربي المعاصر عدد 132/ 133/ ص 4
2 - بن سلامة رجاء / العشق والكتابة / منشورات الجمل / ط1/ ألمانيا 2003/ ص 14
3 - نفس المرجع / ص 15
4 - أنظر تعريف دريدا للمسرح الكلاسيكي من خلال حديثه عن مسرح القسوة / الكتابة والاختلاف/ ترجمة: كاظم جهاد / دار توبقال للنشر / المغرب/ ط1 / 1988
5 - الكتابة والاختلاف / المرجع السابق
6 - الكتابة والاختلاف / المرجع السابق
7 - الكتابة والاختلاف / المرجع السابق
8 - أنظر: مفهوم العلامة عند «بورس» / تعدد المعنى في القرآن/ لألفة يوسف / دار سحر للنشر / كلية الآداب منوبة / ط1 / تونس 2003/ ص 7
9 - الكتابة والاختلاف / مرجع السابق / ص 82
10 - - الكتابة والاختلاف / مرجع السابق / ص 83
11 - عبد الله عادل / التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل / ص 37
12 - المرجع نفسه / ص 38
13 - العشق والكتابة / مرجع سابق/ ص 20
14 - الجابري محمد عابد / نحن والتراث / دار الطليعة / بيروت / 1980 ص 65
15 - الخطيبي عبد الكبير / النقد المزدوج / دار العودة / بيروت / ص 16
16 - العشق والكتابة / مرجع سابق / ص8
17 - خضر عادل / الناتئ في أدب الجاحظ / جريدة الشعب / 02 سبتمبر 2004



من إشكاليات تعريف النص المسرحي التونسي

محمود الماجري

بالرغم من أنّ إطلاع المثقف العربي على المسرح الغربي منذ مطلع القرن التاسع عشر كان من زاوية مشاهدة العروض الحية باختلاف أنواعها وأشكالها (مأساة، ملهاة، أوبرا) إلا أن المسألة الأساسية التي ما انفكت تطرحها أدبيات المسرح العربي هي موضوع النص وذلك من خلال مقاربات متعددة ومتباينة تتراوح بين هاجس تأصيل الكتابة الدرامية ضمن نسيج الإنتاج الأدبي والفني أو تبرز في الدعوة إلى إقامة علاقة بينها وبين ظواهر من الموروث مقابل اتجاه آخر يسعى إلى ربطها آليا بالواقع المعيش، علاوة على المباحث الأخرى التي اهتمت بمواضيع على علاقة مباشرة بالنص مثل الأغراض السائدة في فترة ما أو مصادر الكتابة الدرامية عبر الترجمة والاقتباس والتأليف.

إنّ مشاهدات الرواد المبهرة قادتهم وقادت جماعات أخرى من الأدباء والصحافيين إلى مسالك أدبية نأت بهم في بادئ الأمر عن خصوصيات الكتابة المسرحية وأجبرتهم على الترجمة المتسرعة والاقتباس والمخل والتأليف على منوال ما قرؤوا فأنتجوا أعدادا كبيرة من النصوص تفي بغرض الأجواق والفرق والجمعيات مما أدّى إلى عدم ظهور المؤلف المسرحي إلا خلال العشريات الأخيرة من القرن الماضي بعد أن تجذّرت بعض التجارب وأثمرت خطابا نقديا حاول أن يقرأ خصوصيات المسارات المسرحية ويحلل مكوناتها سواء منها المتعلقة بالمواضيع السائدة أو تلك المرتبطة بالمؤسسات والتشريعات والتلقي وكلها تشكل المجال العام الذي يصلح حركة مسرحية ذات خصوصيات مميزة. وخلافا للتوقعات المنتظرة

من حركة نقدية تساهم في توضيح الرؤى يلاحظ الناظر في المؤلفات التونسية التي تعرضت إلى مسألة الكتابة الدرامية أنها لم تتمكن من ضبط معايير نقدية دقيقة تسمح لها باستخراج ميزات تلك الكتابة من حيث اللغة والمخيال والتقنيات ومن ثم تحديد النصوص المرجعية التي تشكل مدونتها الأساسية والتي إن ذكرت بفهم المتلقي نوعية إسهاماتها وخصوصية مكانتها ضمن التراكم المسرحي التونسي والعربي أو العالمي.

في خاتمة كتابه «نصف قرن من المسرح العربي في تونس 1907 - 1957» يتساءل حمادي بن حليمة عن وجود رصيد مسرحي تونسي ويجيب دون تردد أنه من الصعب الإقرار بذلك معللا رأيه بأنّ ثماني مسرحيات من أصل عشر هي ترجمات أو اقتباسات أما البقية فهي لا تعدو أن تكون سوى سرقات من التاريخ العربي الإسلامي أو من القصص الشعبي ولا يستثني من كل ذلك سوى رواية «السد» بالرغم إلى إشارته إلى أنها لم تنجز ركحيا.[1]

بعد حوالي عشرين عاما من صدور كتاب بن حليمة ينشر عمر بن سالم كتابه «**الرصيد المسرحي بوزارة الثقافة**» الذي يشمل الفترة الممتدة من 1963 إلى 1989 ويقدم رقما مهولا لعدد النصوص التي اطلعت عليها اللجنة القومية للتوجيه المسرحي قراءة أو مشاهدة يتمثل في ثلاثة آلاف ومائة واثنين وسبعين (3172) عنوانا تسمح له بتقديم استنتاجات نراها مفيدة من بينها أن عدد النصوص التي ألفها واقتبسها التونسيون تمثل تقدر بألفين ومائتين وسبع عشر (2217) نصا وأن العامي منها يمثل ألفا وثمان مائة وست وستين عنوانا (1866) بينما الفصيح منها هو ألف ومائة وتسعة وخمسون (1159)، أما المكتوب بالفرنسية فلا يمثل سوى مائة وسبعة وأربعين نصا (147) مشيرا إلى أن التونسيين اعتمدوا: «في الغالب على أنفسهم منذ بداية القرن سواء في التأليف والترجمة والاقتباس أو في الإخراج والتمثيل وتأسيس الجمعيات»[2] لكنه لا يتردد قبل ذلك في الجزم بأن: «السطو في هذا القطاع ظاهرة معروفة عندنا في تونس ولا حاجة بنا إلى ذكر العناوين والأسماء بل أن من المسرحيّات المنشورة في بلادنا ما هي كذلك في قلها أو في جلها ولا من حرج وتشمل ظاهرة السطو هذه

مسرحيات التأليف الجماعي التي كتبها أكثر من واحد لفرقة من الفرق ثم استحوذ عليها المخرج اعتبارا لمكانته الشخصية أو استغلالا لنفوذه الإداري. . . ولله في خلقه شؤون.[3]

وفي سياق التأريخ لخصوصية النص المسرحي التونسي الصرف يقترح كل من عز الدين المدني ومحمد السقانجي عشرة نصوص لعشرة مؤلفين يعتبرانهم من «رواد التأليف المسرحي في تونس» خلال النصف الأول من القرن العشرين. في المقدمة التي تتصدر هذا الكتاب يتناول المؤلفان المسائل التي يريانها مرتبطة بظهور النصوص المسرحية الوطنية ومن بينها العراقيل في طريق نشرها ونوعية وخصائص المواضيع التي تطرقت إليها والعلاقة بينها وبين القضايا التي كانت تشغل النخب السياسية والفكرية في تلك الفترة مثل قضايا التحرر والدفاع عن الذات أمام محاولات المسخ التي كان يمارسها الاستعمار الفرنسي. لكن ما يثير الانتباه أكثر في هذه المقدمة هي الخلفية النظرية التي قامت عليها معايير الانتقاء والتي تنبني على الجزم بأولوية النص المسرحي إزاء كل مظاهر العرض الذي لا يمثل، حسب هذا المنظور، سوى فرع فإن من أصل ثابت، مؤكدة على أن: «النص هو العمود الفقري للحفل المسرحي في معظم الأحيان وليس هو بجزئية صغيرة من بين جميع الجزئيات التي يتكون منها الحفل المسرحي. . . بل هو أهم من ذلك بكثير لأنه هو الذي يبتكر الشخصيات المسرحية التي يشاهدها الجمهور تتحرك على الركح وهو الذي يحدد التركيب الدرامي وهو الذي يرسم مختلف درجات الكلام ويفرز الحوار الواحد أو متعدد الأطراف وهو الذي يصف الرؤية الجمالية وهو الذي يطرح المشكلة الفكرية على الجمهور مهما كان حجمها ومهما كانت أهميتها»[4] وبناء على هذا التصور يقترح هذا الكتاب التأريخ للمسرح التونسي انطلاقا من تأليف أول نص لا من نشوء الظاهرة المسرحية باعتبارها حفلا جماعيا وظاهرة ثقافية وممارسة حياتية لأنها لم تعتمد على نصوص لمؤلفين تونسيين وهو ما يبرر إقصاء كل النشاط المسرحي الذي عرفته البلاد التونسية قبل تأليف ما يعتبر أول نص مسرحي تونسي سنة 1909 ومن ثم التأكيد على أن «الحفلات المسرحية التي كانت ومازالت تقدم إلى الجمهور التونسي عن طريق ترجمة النصوص

الأجنبية واقتباسها وحتى النسج على منوالها فهي لا تعدو أن تكون تمرينات وتدريبات بالنسبة إلى الفرق التونسية وإعلام ثقافي للجمهور وتثقيف له . .
. . لا ترقى إلى التأليف الذي يحتل الصدارة ويمثل : «علامات طريق في شتى مراحل المسرح التونسي المعاصر» . [5]

هذا الموقف المناصر للنص قاد المؤلفين إلى إدراج نص شهير لعلي الدوعاجي موسوم براعي النجوم نشر تحت لافتة «أقصوصة المباحث» لم ينجز ركحيا خلافا للنصوص التسعة الأخرى التي يحويها الكتاب علاوة على انعدام الإجماع حول انتمائه إلى نمط إبداعي معين وترجيح نسبته إلى النصوص المسرحية مستشهدين بما ذهب إليه توفيق بكار بأن شكله «بعيد عن شكل القصة في مفهومها التقليدي على الأقل»[6] . . . . متغافلين في الوقت نفسه أن بكار أضاف أيضا : «وليست هي عندنا مع ذلك بالمسرحية لأنها لا تطول فتكون ولو مسرحية ذات فصل علاوة على أنها لا تصور مشهدا أو موقفا من المشاهد أو المواقف الدرامية والـمَعْنَى المتعارف ، فهي نوع طريف بين القصة والمسرحية وهي آخذة من هذه وآخذة من تلك»[7]

خلافا للمعايير السابقة نشر محمد مومن مقالا في نفس الفترة خصصه لدراسة اتجاهات الإبداع المسرحي التونسي خلال العشرية الممتدة من 1980 إلى 1990 أحصينا فيه أربعا وستين عملا اعتبرها المدونة الأساسية الممثلة للمشهد المسرحي خلال تلك الفترة غير متغافل عن خصوصيات الفترات السابقة من حيث الكتابة والطرح الجمالي .

لقد أعلن في فاتحة بحثه عن المفاهيم التي اعتمدها لاستنطاق المدونة التي اختارها مبرزا ثلاثة عناصر كانت له بمثابة المعالم طيلة بحثه وهي :

أ : عدم التفرقة بين النص المكتوب والنص المجسّد وبين الكتابة النصية والكتابة الركحية .[8]

ب : انتقاء بعض أمهات الآثار لأنها : «بدت لنا أعمالا جديرة بالاهتمام لخطورة ما تقترحه سلبا أو إيجابا» .

ج : عدم الاعتماد على المسرحيات المصنفة في باب الهواية ، رادا ذلك الاختيار إلى إيمانه بأنّ : «مستوى المسرح ودرجة نموه لا يمكن تقييمهما إلا من منطق الحرفة»

أما الكتاب الجماعي «قرن من المسرح التونسي» فإنه لا يذكر سوى ثلاثة وعشرين مؤلفا من بينهم أربعة عشر في العشريات الأخيرة ويصنفهم جميعا إلى ثلاثة أصناف:

أ: مؤلفون يتعاطون الكتابة للمسرح بصفة فردية سابقة للعمل الركحي.

ب: مؤلفون يكتبون انطلاقا من العمل الركحي.

ت: مؤلفون مخرجون لأعمالهم.[9]

وفي المجال نفسه لا تحتوي «انطولوجيا المسرح التونسي» التي جمعها وقدم لها سمير العيادي هي أيضا سوى على اثنتين وخمسين 52 مؤلفا بالرغم من أنها تغطي فترة تمتد من 1909 إلى 2005. في المقدمة التي صدّر بها الأنطولوجيا يشير العيادي إلى أنه اعتمد على المنشور مبررا ذلك بأن: «المنشور وحده يمثل مرجعا للبحث والدراسة والتاريخ».[10] مقرّا بأنه لا يدّعي الإتيان على جميع النصوص وأنه اختار أمثلة من مسرحيات حديثة لم تنشر لأنها: «حرية بأن تبرز لتعطي فكرة عن اتجاه في التأليف يشد الاهتمام بأسلوبها أو بلهجتها».[11] في خاتمة هذه المقدمة التي وسمها بالثراء في التنوع يقدم استنتاجات نعتبرها مواقف نقدية تسهم من خلال خلفياتها الجمالية والفكرية في تحديد أنماط مرجعية للكتابة المسرحية في تونس ومن بينها أساسا كون السد لمحمود المسعدي مسرحية تتميز: «بعمق الطرح وطرافة الشخصيات وتطور التركيب الدرامي المشهدي علاوة على تميز اللغة والأسلوب»[12] مما يؤهل صاحبها بأن يكون في صدارة المعاصرين على حدّ قوله. وعلاوة على ذلك قد سمح هذه الأنطولوجيا لجامعها بالإقرار بأن المسرح التونسي يقوم على التنوع في الطرح والتركيب والإنشاء واللهجات معتمدا الإنشائية الأدبية التي يفرزها الفريق العامل.

تفيدنا مجموع هذه المعطيات أننا أمام ظاهرة يعسر دخول ممراتها المتعددة لأن معايير الانتقاء كانت تنبني على معايير متباينة مما قاد بالضرورة إلى تقديم مادة تتسم بالاختلاف والتنوع الذي ينعدم معه الحد الأدنى من الإجماع، فكل من الذين تناول موضوع الرصيد المسرحي التونسي نظر إلى الموضوع من زاوية محددة تتراوح بين المنزع التوثيقي والهاجس التأريخي

والاتجاه التحليلي، وإن كانت كلها مفيدة في مجالها فإنها لا تقدم إجابات عن مسلك مخصوص انتهجته الكتابة المسرحية التونسية يسمح بتمييزها عن غيرها من الكتابات العربية أو العالمية سوى تلك الاستنتاجات التي نستشفها دون أن نراها معلنة بصراحة ظاهرة والقائلة بأن النصوص التي صارت مرجعية في المسرح التونسي هي تم إنجازها ركحيا أي أنها تلك التي استمدت قيمتها من الرؤية الإخراجية ومن تأثيرها في المتلقي ومن ثم إسهامها في إحداث حركية نقدية إعلامية أو أكادمية وذلك بغض النظر عن مستوياتها اللغوية ممّا أهل الركح إلى يكون نائبا عن كل عناصر الظاهرة المسرحية ويعطي مفهوما شاملا للكتابة المسرحية يتماهى فيها المكتوب الملفوظ والمرئي والمسموع ليقترح عرضا لا يمثل النص فيه سوى جزء يكبر أو يصغر حسب نوعية الجماليات المقترحة.

هذا الاستنتاج نراه ينسحب على كل مسيرة المسرح التونسي بدءا من نص السلطان بين جدران يلدز لمحمد الجعايبي الذي يعتبره المؤرخون أول نصّ تونسي كتب سنة 1909 والذي يبدو أن صاحبه ألفه بهاجس أن يراه على الركح وهو ما تم فعليا في السنة الموالية مما يجعل محمد المديوني يقول إن: «هذه المبادرة أقرب ما تكون إلى فعل ريادي سعى من ورائه صاحبه إلى رسم معالم الطريق المؤدية إلى ممارسة فعلية لهذا الفن من قبل مواطنيه فلم يخرج في ذلك عما سار عليه عدد من المثقفين التونسيين للترغيب في هذا الفن»[13] وهو ما يجعلنا نرسخ الفكرة القائلة بأن التأليف المسرحي العربي عموما والتونسي خصوصا جاء نتيجة المشاهدة لا نتيجة قراءة الرصيد العالمي المنشور بالرغم من أنّ تلك المشاهدة لم تمكّن المؤلف في بادئ الأمر من النظر إلى النص المسرحي باعتباره نصا مختلفا عن النصوص الأدبية التقليدية يحتوي على بنية مغايرة في حاجة دوما إلى الاكتمال بفضل تدخل أطراف أخرى. إن العرض سيزداد حضورا وتأثيرا في الفترات اللاحقة حيث نرى أن النصوص التي تؤرخ لمنعرجات ذات دلالة في المسرح التونسي هي تلك التي تناولها مخرجون مجددون مثل علي بن عياد أثناء تعامله مع نصوص عز الدين المدني والحبيب بولعراس

والمنصف السويسي في إخراجه لديوان الزنج والحلاج المدني[14] [15] وكذلك فاضل الجعايبي في كل أعماله سواء منها الجماعية أو الفردية.[16]

إن هذا التعامل الشمولي الذي لا يرى في النص سوى ذريعة للعمل الفرجوي والذي طبع المحطات الهامة من المسرح في تونس بطابعه الخاص هو الذي جعله حداثيا أكثر من غيره من المسارح العربية لكنه أدى في ممارسته القصوى إلى إلغاء المؤلف نهائيا في كثير من الأعمال وهو ما أدى إلى مفارقة يعسر تجاوزها إذا ما ستستمر التضحية بالتأليف باعتباره عنصرا مسؤولا عن جزء كبير من الخطاب المسرحي.

هذا الاستنتاج الأخير إذ يقودنا إلى أن تبوأ المخرج مكان الصدارة في العملية المسرحية فإنه يؤدي بالضرورة إلى الاهتمام به من زاوية النقد والتحليل حتى نتمكن من النظر في مصادر إلهامه من غير رصيد النصوص والوقوف على تأثره وتأثيره وهو ما نقترح له مفهوم التراكح موازيا ومكملا في آن لمفهوم التناص إذ صار من البديهي أن التأثيرات في المسرح تمر أساسا عبر الركح ومن خلاله حتى إن كان للمكتوب نصيب في ذلك. إن التراكح يعني تغيير النظرة إلى عملية التأثير والتأثر داخل الثقافة الواحدة وبين الثقافات المختلفة بحيث لا تبقى أسيرة المكتوب لتسعى إلى الإلمام بكل علامات العرض المسرحي، الأساسي منها والفرعي، مثل الأداء والملفوظ والإضاءة والموسيقى وصولا إلى الديكورات والمتممات والملابس وتشكيل فضاء اللعب.

وإذا صار من المتعارف عليه كون العرض المسرحي هو مجموعة من العلامات اللغوية وغير اللغوية تمرّ إلى المتلقي عبر منتج جماعي تأكيدا على مقولة إن فعل الكلام في المسرح ليس فرديا هل مازال من الممكن الإمعان في الحديث عن النص المسرحي باعتباره كائنا مستقلا بذاته وهل بالإمكان تناول القول في المسرح بمعزل عن الفعل حتى وإن اقتضت ضرورات البحث ذلك؟

الهوامش

1 - بن حليمة حمادي: نصف قرن من المسرح العربي بتونس، 1907 - 1957، منشورات الجامعة التونسية، تونس، 1974. ص 176.

2 - بن سالم عمر: الرصيد المسرحي بوزارة الثقافة، مركز الدراسات، والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية، السلسلة الأدبية رقم 8، تونس، 1993. ص19.

3 - المرجع نفسه، ص 16.

4 - المدني عز الدين، السقانجي محمد: رواد التأليف المسرحي في تونس، الشركة التونسية للتوزيع، 1986. ص 10-9.

5 - المرجع نفسه، ص10.

6 - المرجع نفسه، ص 10.

7 - الدوعاجي علي: راعي النجوم، سلسلة المسرح التونسي، منشورات ثقافة، دار الثقافة ابن خلدون، تونس، 1969، ص 9.

8 - نفضل استعمال اصطلاح «ركح» عوضا عن «خشبة» السائد لدى إخواننا المشارقة ذلك أن الركح يحتوي على دلالة المكان الذي نري فيه التمثيل ونشاهد فيه كل فيه كل ما يرتبط باللعبة المسرحية من ديكورات ومتممات وأضواء خلافا للخشبة التي تدل إلا على الأرضية التي يقفغ عليه الممثل أساسا. جاء في لسان العرب ما يلي: الركح من الجبل، الركن أو الناحية المشرفة على الهواء وقيل هو ما علا عن السفح واتسع. لا تخفى إذن العلاقة بين المعنى الأصلي والمعنى الموظف في المسرح.

9 - مومن محمد، اتجاهات الايداع المسرحي التونسي، الميراث والآفاق، ضمن، دراسات في المسرح التونسي، تأليف جماعي، منشورات مجلة الحياة الثقافية، تونس، 1993. ص 101.

10 - حمايدي حمدي، شرف الدين منصف، العرف أحمد الحاذق، مراجعة وتنسيق خلوج بوبكر: قرن من المسرح التونسي، وزارة الثقافة، الدار العربية للكتبا، تونس، 2001. ص ص 147-143.

11 - العيادي سمير: انطولوجيا المسرح التونسي، مجموعة ضفاف، العدد الخامس، منشورات اتحاد الكتاب التونسيين، تونس، 2005. ص 9.

12 - المرجع نفسه، ص 10.

13 -المرجع نفسه، ص 11.

14 - المديوني محمد: مغامرة الفعل المسرحي في تونس، الكتاب الأول، دار سحر للنشر، تونس، 2000. ص ص 52 - 53.

15 - إخراج علي بن عياد مسرحية مراد الثالث للحبيب بولعراس سنة 1966 ضمن فرقة مدينة تونس وأخرج منصف السويسي ديوان الزنج سنة 1972 والحلاج سنة 1973 في الفرقة الجهوية القارة بالكاف.

16 - تميز فاضل الجعايبي الذي كان من المؤسسين لجماعة المسرح الجديد (محمد إدريس والحبيب المسروقي وفاضل الجزيري وجليلة بكار) باستمراره في التعامل مع النص باعتباره إفرازا للممارسة ركحية تسبقه وتتزامن معه ليخرج في المحصلة النهائية جزءا لا يتجزأ من مجموع مكونات العرض.



قراءة في مسرحية «هنا تونس» لتوفيق الجبالي

التوغّل خارج المسرح وداخله
أو لعبة الرّيبة والتواطؤ...

عبد الحليم المسعودي

يبدو أنّ توفيق الجبالي لا يرتاح كثيرا للسّنن الحميدة التقليدية للمسرح، والمعني بالمسرح هنا هو درجته الدنيا ومعناه الصفر، أي المتواضع عليه على الأقل كعرض مسرحي يقدمه ممثلون أمام جمهور من أجل تصوير أو رواية حكاية ما... وبالرغم من هذا التعريف القاصر للمسرح المتواضع عليه، فإن الجبالي يخضع لهذه الحالة التواضعية، لكن خضوعه هذا قائم على عدم الارتياح مما يجعل من أعماله المسرحية السابقة بما في ذلك عمله الأخير «هنا تونس» تقيم علاقة مخاتلة مع القوانين المسرحية من أجل التشكيك الماكر في ماهيتها وأسباب وجودها. وما يمنحه التربّع في مساحة عدم الارتياح هذه هو علاقته التواطئيّة مع المساحة الفضائية التي يمثلها الركح كمساحة اقتراحية تتراوح بين ذرى الواقعية المكانية حين يكتسب «الهنا» مرجعيته وبين ذرى التجريدية الفضائية التي يقيم عليها الجبالي شعريته المحمومة والمتنفضة، وبين هذا التراوح الانتحاري الذي يكرسه الجبالي كاتبا مسرحيا ومخرجا بين أمكنة الواقع وفضاءات التخييل فإنه يعمد إلى تفنيد أو يسعى ما أمكنه ذلك إلى خلخلة ذلك التواضع الذي نتمسك به دائما - نحن كجمهور - والذي يتأسس فوقه منطق المسرح التواضعي. وكأن عمله المسرحي يبدأ في اللحظة التي يتم فيها الانتهاء من التمكن من الحرفة المسرحية أي التمكن من قوانينها. فالجبالي يأتيك في الحيّز المنسي أو المهمل في إدراكك وينفلت عنك في الحيز الذي تعتقد

أنك تحاصره فيه. إن مسرح الجبالي في لعبة المسرح أي أنه خارج مفارقة الإيهام التي يتخذها المسرح التقليدي ذريعة لإقامة خطابه الفني. بمعنى أنه فقط وراء ذلك الخيط الرقيق الذي يفصل المسرح عن الواقع... إن توفيق الجبالي لا يجابه الواقع بالمسرح ولا المسرح بالواقع بل يذهب بعيدا إلى تلك المساحة التي يظل فيها الإخراج في حلّ من أداء الضريبة المسرحية، أي ضريبة مراعاة القوانين المسرحية والسير في طرقها المعبّدة. وهي مسيرة من يواجه المسرح بالمسرح والواقع بالواقع أي بالذّهاب إلى قلب المفارقة وجوهرها والتنصّل من كل خضوع والتزام تقني أو فقهي مسرحي، والجبالي في اللحظة نفسها ملتزم بالاختراق التجريبي الذي يجعل من اللحظة المسرحية لحظة بيانية (نسبة للبيان المانيفستو) التي تكتفي بالإعلان على نفسها كظاهرة توتولوجية (Totologique) تعرّف نفسها بنفسها. وضمن أنساق التعريف المصطلحي فإن مسرح توفيق الجبالي لحظات مضادة للمسرح بكل ما يعنيه مفهوم التضاد من التباعد والتباين والمراوغة والعدائية المريحة. إنه باختصار في المسرح المناوئ للمسرح أي من ذلك المفهوم القادم من تجربة الفن الحديث في أواخر الستينات والدال على المعارضة والانفجار والتشظي والانقطاع...

ولكن هل ما يختاره توفيق الجبالي في إنشاء مسرحه هو مجرد ترف جمالي وعبث شكلاني يستأنس به مخرجنا ليروّج به حذلقته الفرجوية؟

العرض المسرحي في حرج الإعلان عن ميلاده

يعلن توفيق الجبالي عدم ارتياحه هذا في تحديده للمكان الركحي في مسرحية «هنا تونس». فالمكان الركحي في البداية غير واضح المعالم لا يكتسب أية دلالة ولا يحيل على أية مرجعية غير مساحة العرض، مادامت المسرحية لا تتقبّل بأية إشارة تدلّ على بداية العرض. فالعرض ببساطة يبدأ بلحظة دخول المتفرجين لقاعة التياترو، بمعنى أن الجمهور هو الذي يدشّن المسرحية بمجرد ولوجه قاعة العرض. ودون ذلك فليس ثمّة بداية حقيقية ومحددة للعرض المسرحي إلى درجة أن الجمهور لا يعي لحظة تدشينه لبداية العرض ويواصل ثرثرته وعاداته الماقبل- عرضية. لكن

أوّل ما يصطدم به هذا الجمهور هو انتصاب الكراسي البلاستيكية البيضاء فوق مقاعد القاعة بشكل فوضوي. وكأن مقاعد القاعة قد تم حجزها سلفا. وعبر هذه القصدية يقوم عامل المسرح بانتشال الكراسي البلاستيكية البيضاء من على المقاعد ليرمي بها في اتجاه الركح تاركا المقعد ليحتضن المتفرج. وكأن الجمهور في لحظة دخوله إلى القاعة يباغت العرض وهو يتهيأ للإعلان عن نفسه أي أن الجمهور يباغت حميمية البداية الطقسية للعرض. وضمن هذا الحيّز المربك والمتردد يظلّ انتظار الجمهور لإشارة البدء جزءا لا يتجزأ من طقسية العرض. لقد كسر كل أفق انتظار لدى المتلقي منذ البداية إلى حين، والركح في عرائه الكلّي الخام تخترق أسماع الجمهور أصوات شجار وعراك كواليسية تزداد قوّة وتنفجر منها عبارات شتم يتبيّن أن صراعا كان قد انفجر بين الممثلين الذين بدأوا الظهور فوق الركح وهم يواصلون شجارهم. في حالة الالتباس هذه عند المتلقي تبدأ المسرحية في بسط صراع محموم بين أفراد فرقة مسرحية هاوية تنشر غسيلها أمام الجمهور. . . «هنا تونس» عرض يبدأ داخل العرض بعيدا عن تقنية «المسرح داخل المسرح» البيرندللوية (نسبة لبيرندللو).

السينوغرافيا: فضاء للهوية اللاّمكتملة

يستعلي توفيق الجبالي في تحديد فضاءه المسرحي كل البنى الهندسية والمعمارية التي تشكل سينوغرافيا العرض مكتفيا بتلك المساحة الاقتراحية الفارغة والمكتظة أيضا بحجم حضور الكراسي البلاستيكية البيضاء، وكذلك بالحضور الجسدي للمثلين باعتبارهم مسؤولين على نشأة البونية الفضائية في حيّز الخشبة. والجبالي وهو يتخذ من المساحة الركحية التي تمثل خشبة التياترو قاعدتها فإنه بذلك يؤسس علاقة عضوية دائمة طوال العرض بين الممثلين والكراسي أي بين الذات والأداة حيث لا حركة دلالية للمثل بدون التصرف في وضعية الكراسي، إلى درجة أن الكرسي يتحوّل عنده إلى تسلط سفوري (. . . . .) فيحمله على تثبيته أيقونيا حين ترتسم صورة الكرسي البلاستيكي الأبيض على خلفية الركح. وهي الصورة التي تثبّت تحوّلات الدلالة لعلاقة الممثل بالكرسي وتعددها. فالكرسي

كرسي دائما باعتباره مبدأ مستترا وراء كيفية استعماله لكنه متحول بتحول حالات الشخصيات وخطابها، فهو كرسي للأفراح وكرسي للاجتماع وكرسي للأتراح وكرسي المناسبات الاجتماعية المتعددة، إلى درجة أن الكرسي في «هنا تونس» يزاحم الممثل بل هو قرينه. لكن هذه العلاقة المتينة بين الممثل والكرسي هي التي تعطي للمكان الركحي دلالته وتخرج الفضاء من تجريديته الغامضة إلى مرجعيته الواقعية. فنكتشف بحكم هذه العلاقة ويدون عناء أن استعلاء الفضاء المسرحي عند الجبالي ليس استعلاء تجريديا بل هو استدراج للواقع نفسه الذي يحاول عرضه.

فكل ما نشاهده من طقوس الحياة الاجتماعية يحدث فوق سطح المنزل التونسي من العرس إلى المأتم. وهو ما يجعل التلقي ذاته تلصصا على مظاهر وحميمية الحياة الاجتماعية فوق السطوح. غير أن هذه السطوح كفضاء درامي في المسرحية ليس ذلك السطح / الكليشيه الذي كرسته السينما المصرية بل هو السطح المسكن التونسي الذي تحوّل إلى مسرح الحياة الاجتماعية والعائلية للغالبية العامة للطبقة الاجتماعية الشعبية التي تشكّلت ضمن الانفجار الديموغرافي والعمراني للمجتمع التونسي والذي يجد مرجعيته في مساكن الأحياء الشعبية في جميع المدن التونسية... هذا المكان الركحي الذي ثبتته سينوغرافيا العرض والذي عمد إلى إعادة إنتاج المكان المرجعي في الواقع ارتكز في ماديته على عنصرين في غاية الأهمية: عنصر لوني- كروماتيكي تمثل في اللون الرمادي الإسمنتي ليشير إلى لونية الجدران لسطح المسكن وعنصر بنيوي ارشتكتوني (Architectonique) تلخّص في الأعمدة الخرسانية المتوجة ببروز القضبان الحديدية والتي نجدها في سطوح البنايات الشعبية. وهذان العنصران اللوني والبنيوي فإنهما بالقدر الذي يثبتان مرجعية المكان الركحي بالمكان المرجعي فإنهما بذلك يشيران إلى دلالة في غاية الأهمية ألا وهي حالة اللااكتمال.

وتتضح هذه الدلالة

أوّلا: في حالة المسكن باعتبار السطح مكانا مرتجلا شبيها بالملجأ فرضته الحاجة، ومن ذلك تحوّله إلى فضاء اجتماعي تم تكريسه كهوية انتساب لتلك الطبقة الاجتماعية.

ثانيا: الاحالة على عدم الاكتمال لخاصية في الحياة التونسية قد تجد موضعها في كل شيء بدءا بالتاريخ ووصولا إلى الذهنية والمخيال اللاجتماعي.

ثالثا: الدلالة الجمالية باعتبار العمل المسرحي «هنا تونس» قائم على التنديد بهذا اللااكتمال كنقيصة رمزية تؤثر في العلاقات وتلوّن مخيالها ولغتها الناقصة، إلى جانب كون هذه الجمالية جمالية اللااكتمال تساهم في دعم اختيار توفيق الجبالي الدرامي القائم على الانقطاع والتشظي بمفهومه الحديث.

رابعا: وعلى المستوى الشكلاني فإن جمالية هذه البنية السينوغرافية بدلالتها الإسمنتية الحضيرية (نسبة لحضيرة البناء) تعيد ربط الصلة المرجعية الأولى بأوّل أعمال الجبالي صحبة رشاد المناعي في فضاء التياترو في أول انطلاق له في عرضه «مذكرات ديناصور» بجداره الإسمنتي الشهير...

خامسا: إن الإحساس التشكيلي المفرط عند الجبالي والذي برهن عليه في أعمال سابقة (عطيل- ضد مجهول- المجنون) انقلب إلى درجته الصفر أي إلى واقعية غير مكتفية بنسخ الواقع بطريقة طبيعية (نسبة للمدرسة الطبيعية) بل إلى تلك الواقعيّة الساخرة القائمة على ابتزاز البديهي والاحتفاء به في ذات اللحظة.

يقيم توفيق الجبالي في حيّز هذه السينوغرافيا اللااكتمالية مسرحه المؤقت والظرفي – وكأنه يرتجل بهذه الطريقة مكان العرض – فهو لا يؤقّت بداية العرض. المسرحية عنده تبدأ في الكواليس وعبر الأصوات القادمة منه، وعلينا كجمهور أن نتخيل الكواليس بظلمتها وأسرارها لكنه يتحكم في ميقات نهايتها حين يسقط في نهاية العرض قطعة القماش الكبرى التي تغطي الركح والمعرفة بـ»الخبا» الذي يظلل سطوح المساكن. يسقط إذن هذا «الخبا» على ما فوق الركح ليغطي أو ليكفن شخصياته وكأنه بذلك يسدل ستار مسرحه المرتجل... فالسينوغرافيا في «هنا تونس» والتي حرمت الجمهور من الفاعلية التخييلية للجدار الرابع تعيد إليه بطريقة ساخرة هذا الجدار الجديد النازل من عل معلنا نهاية المسرحية أو انقشاع الحياة التي يعرضها فوق سطح الخشبة. حتى لكأن نهاية العرض هنا جاءت بمثابة

«الضربة القاضية» التي تذور برياحها العاتية كل شيء. . . هذه السينوغرافيا الماكرة التي تسخر من أدواتها إلى حدود التصاق التدبير بالصدفة والحقيقي بالمفتعل والبديهي المعمي بالعصيّ المستلب. وسينوغرافيا «هنا تونس» قائمة منذ البدء على الهشاشة الاختراقية حين يساهم عامل التياترو أو موضب الركح بإزالة الكراسي من على المقاعد والرمي بها في اتجاه الركح ويعاضدها اختراق الممثلين للحيز العرض - فالممثل عاطف بن حسين - يخترق جدار الفرجة ليفتعل شجارا استفزازيا مع أحد المتفرجين كما أن توفيق الجبالي - توفيق الجبالي نفسه - يخترق القاعة والركح يخاطب الجمهور بلا إذن ويفتعل الحيادية تجاه الخشبة وينتهي به المطاف ليجد نفسه محشورا في اللعبة المسرحية حدّ النخاع. وخلاصة الأمر فإن هذه السينوغرافيا في «هنا تونس» لا تكتمل فاعليتها إلا بفاعلية حضور الجمهور نفسه الذي يعد جزءا أساسيا في العرض ولكن ليس على الطريقة التغريبية التعليمية التي نعرفها في المسرح الملحمي البريشتي ولا على شاكلة «الهابينيغ» التي يختلط فيها الجمهور بالممثلين كما في قداس بل إن اللعبة المسرحية قائمة على الابتزاز أي ابتزاز العرض للجمهور، أي استفزازه باعتباره موضوعا للعرض. غير أن هذا الابتزاز ليس ابتزازا مصلحيا بقدر ما هو إقامة الريبة والحيرة والشك الدائم تجاه عملية التلقي ذاتها. فأهم عرض فرجوي هو الجمهور نفسه وأهم خطاب هو ما لا يقوله العرض ويعرفه المتفرج.

البديهي العارض كتيمة للمسكوت عنه

«هنا تونس» عمل مسرحي لا موضوع محدد له بالمعنى التيمي للكلمة. بل إنّه عمل مفتوح على هوة لا قرار لها من الموضوعات الهذيانية المفكر فيها. حيث الموضوع الصغير يستدعي بطريقة اقتراحية الموضوع الذي يليه أو يتولد الواحد من الآخر كما تتوالد الدمى الروسية الواحدة تلو الأخرى، حتى لكأنذ النص - النص الهذياني المكتوب - حزمة متراصة الطبقات من سجلات القول المزدحمة فيما بينها إلى حدّ القطيعة. ولعل هذه الحالات هي مقصد ما يريد العمل المسرحي التعبير عنه كخطاب مسرحي يتلخص

في «هنا تونس». فهذا العنوان يحيلك على المرجع الراديوفوني بما فيه من برامج متنوعة على شاكلة فقرات متفرقة ومتشظّية تستقر في ذلك الخيط الأثيري الجامع الذي يشكل الدلالة الجامعة. وهي شذرات الحياة التونسية اليومية بكل تلوناتها وتناقضاتها وتقاطعاتها. لكن المرجع الراديوفوني الذي يحيل عليه عنوان المسرحية ليس مرجعا عرضيا باعتبار أن ما تعرضه المسرحية يتقاطع ويتعارض مع رسمية ما يمكن أن تكون عليه البرمجة الراديوفونية، بالرغم من استعمال الإخراج للمادة الصوتية أو السمعية التي يمكن أن تصدر عن محطة إذاعية في تونس. وكأن الجبالي وهو يستعمل هذه الاستعارة الراديوفونية إنما ليرفع خطابه المسرحي إلى تلك الذرى الساخرة والمراوغة التي تتخذ من إبراز البديهي المتلبس بالعادة التكرارية اليومية آلة لاختراق العمى والتضليل والنسيان. والاعتناء بالبديهي هو لكونه المادة التي يختبئ فيها المسكوت عنه والمقموع والمستلب والنكوصيّ بالمعنى الفرويدي. وهو البديهي الذي تتحدد عناصره في «هنا تونس» عنوانا ودلالة باعتبارها تحديدا للمكان ودلالة على الزمان الحاضر بالقوّة، أي «الهنا والآن» التونسي الذي يستقر فيه العرض بشخوصه وأفعاله وكذلك حيّز حضور المتفرج الذي تكون لحظة تلقيه تواطؤا مع العرض نفسه، وبمعنى واسع فإن هذا التحديد الزماني والمكاني هو تحديد شكل العرض المفتوح وشكله هو مضمونه أيضا لا فاصل بينهما إلا حدّ المقاربة التجريدية التي يتوخاها التحليل. وهو ما سمح للمسرحية أن تتقدم بحرية في شكل شذرات تذوب الواحدة في الأخرى أو تمهد لها أو تنقطع عنها. وضمن هذا التناسل الحي يتشكل شريط الصور الكاليودسكوبية أمام الجمهور وهو يكتشف مظاهر من حياته اليومية التي عاشها أو شاهدها دون أن يكون قد أعطاها الأهمية ودون أن يتمعّن في حركاتها التي تبلغ فوق الركح مرتبة الطقوس الخالية من كل قداستها. فلا اكثر بداهة من مشهد الأم توقظ ابنها وهو غارق في أحلامه وكوابيسه، أو مشهد العزاء الذي يلتبس بعبثية جستوس مراسم التهاني، أو مشهد توديع جثة الميّت واختلاط مهابة الموت بسخافة الفزع والخوف من الميّت نفسه الذي يتحول فزاعة شريرة، أو مشهد الخطوبة الذي تحول إلى بروفة درامية تفوح بروائح الإحالة

على المسلسلات التلفزيونية الرديئة. أو مشهد الشجار الجماعي الذي يؤسس لانقطاع الحوار الاجتماعي وتعويضه بجمل متشرذمة في الهاتف النقال. أو مشهد الزيارة النسوية في الفرق أو الأربعينية الذي يتوّج بمضاربة البحث عن الأحذية المتروكة. أو مشهد الحمل الجماعي في إحدى قاعات الانتظار. أو رقصة السكاكين والمطاوى والتبارز بها واستعمالها استعارة على الكلام والحوار . . .

كل هذه المشاهد وغيرها وهي كثيرة في «هنا تونس» تتشابك وتتقاطع في إطار لعبة ممتعة وخطرة في ذات الوقت. ممتعة بأسلوبها التركيبي الذي ينزلق بك من معنى إلى معنى حد الفكاهة السوداء، وخطرة لأن محمول خطابها يخترقك بفظاعة صورها اللاواعية وقبحها الذي لا يقاوم. وهو قبل كل شيء الحياة السلوكية والاجتماعية لهذه الشخوص وما تحيل عليه من مرجعية في الواقع المعاش. . . وبالقدر الذي استطاع به الجبالي التقاط هذه البديهيات الاجتماعية المفرغة من كل هالة قيميّة عبر انتباهه الحاد لقبح اليومي وعبثيته، أي اعتماده على منطق آلية «إعادة الاستعمال» كتقنية في الفن التشكيلي الحديث فإنه لا يكتفي بالتقاط الحالة الدرامية التي تصور هذا المعيش الاجتماعي العادي بل يعاضده بالتقاط ما يناسب الحالة الدرامية ذاتها حين يقيم غطاء سمعيا يصل المتفرّج في شكل شذرات سمعية تأتي أسماع المتفرّج كأصوات شجار أو طنين ذباب على مزبلة أو جيفة أو صراخ جماهير كروية في الملاعب أو أصوات موسيقى شعبية أو رنين هواتف نقّالة أو آذان صلاة أو تراتيل مأتمية تحيلك على إنشاد البوذيين في معابد التيبت أو أصوات رعود وعواصف أو مقطع من شهادة امرأة في حصة إذاعية اجتماعية. . . وكل هذه الوحدات الصوتية في تعارض ونشاز دلالي مقصود مع الحالة الدرامية يعتمدها الإخراج لخلق تلك الحالة العبثية التي تصاحب العرض وتحيل العرض في ذات الوقت على الأشياء المهملة والمتروكة وعلى النفايات بكل أشكالها ومعانيها كالمرذول واللامكتمل والمستعمل والهامشي. وهو ما عمد الجبالي إلى إبرازه من خلال توظيفه الذكي والمراوغ للأشياء المسرحية في العرض والتي تجاوزت مفهوم الإكسسوار العادي أو المتمم الركحي لتؤمّن الوظيفة المجازيّة القائمة على الاختزال والإشارة. وهو ما نلمسه في استعمال الكراسي التي لعبت عدة

وظائف بما فيها الوظيفة المعمارية السينوغرافية، إلى جانب كون هذه الأشياء المسرحية قد عاضدت البعد الجمالي القائم على وظيفة إعادة الاستعمال وهو ما لمسناه خاصة في لحظة ارتداء الألبسة المستعملة حين تحوّل الركح كله إلى مزبلة لملابس الروبافيكيا. وكأن هذا العالم الذي يقدمه الجبالي آيل لا محالة للالتحاف بالمظلة الاستهلاكية الرخيصة والبالية والمستلبة وهو ما عبّر عنه أحسن تعبير بواسطة تلك اليافطات المكتوبة على الورق المقوّى (هنا تكسيفون وبوبلينات. . .) والتي تسقط كلّها بسقوط «الخبا» الذي علقت عليه اليافطات كما تعلق الثياب على حبل الغسيل.

مسرحة الارتياب والتواطؤ

يدشّن توفيق الجبالي بمسرحية «هنا تونس» على مستوى المسرحة أي على مستوى الاختيار الجمالي للشكل «فضاء للرّيبة». فمسرحه هذا مقام على الرّيبة الدائمة تجاه العالم الذي يحاول تصويره أو عرضه على خشبة المسرح. ولأن توفيق الجبالي يمنحك الشعور بأنه لا داخل المسرح ولا خارجه أي أنه في تلك العلاقة التضادية والتقاطعية مع القوانين المسرحية المتواضع عليها أي ما نسميه بالمسرح المناوئ للمسرح. فإن «فضاء الريبة» هذا قائم على ثلاثة عناصر أساسية:

- أولها: التلذذ الايكونوكلاستي الذي يعتمد عرض الصورة المسرحية ثم تبديدها إما بعدم مسايرة اكتمالها حتى تتشكل في مسارها الدرامي، وإمّا بتعمد إضعافها بجعلها سندا واهيا للكلام الذي تقوله الشخصيات وما هي بالشخصيات. وهو الكلام الناقص الذي تكتمل دلالته في الفضاء المتخيّل أي في ذهن المتلقي. فالصورة المسرحية عند الجبالي تولد لتنسف أو ليتم إزاحتها عن مدارها الدلالي، وليس لتتأسس كأيقونة للإبهار أو للذة المتلقي.

- ثانيا: أن هذه «المسرحة» باعتبارها اختيارا جماليا فهي قائمة أيضا على آلية التفكيك الدائم سواء كان ذلك متعلقا بالمشهد البصري أو الكلام الملفوظ. وهذا الإجراء التفكيكي ليس اعتباطيا أو نابعا من قصر في الرؤية الإخراجية بل إنه تفكيك قصدي من أجل الإمساك بالحالات الدرامية أو الشبه الدرامية المفككة بدورها في الحياة المرجعية أي في الحياة اليومية. وهذا التفكيك في مسرحية «هنا تونس» يبدأ وينتهي بنيويّا. فالمسرحية

كعرض تبدأ في شكل اختراق لبنية العرض التقليدي. فهي تبدأ مبدئيا في الكواليس وتنتهي كركام شاسع حيث يتم دفن الممثل (توفيق الجبالي) تحت ركام ملابس الروبافيكيا وسقوط الغطاء البلاستيكي (الخبا) على رؤوس الجميع. فالمسرحية انطلقت من الفوضى (الفوضى الكواليسية) وانتهت إلى الفوضى الركامية من على الخشبة. ويتواصل هذا التفكيك حين يأتي على بعض من الكلام الملفوظ، فالكلام فيها هو لغة دلالية تمّ التعامل معها من خلال انتزاعها من سياقها اللغوي الاجتماعي أي من نظامها اللساني والاحتفاء بها كمادة صوتية خام مرتبطة أحيانا بالصدفة الدرامية أو الشعرية الإيمائية علاوة على أن هذا التفكيك يطال الملفوظ كله إذا ما لاحظنا الفراغات القائمة التي تعوّل على التلميح والإحالة.

- ثالثا: أن هذا الاختيار الجمالي قائم أيضا على إضمار صدم المتلقّي واستفزازه المباشر أثناء العرض باعتبار هذا المتلقي جزءا لا يتجزأ من العرض. وصدم المتلقي هو جوهر هذه الريبة التفاعلية بين العرض والجمهور. ويلتقي الجبالي هنا بمسرح بيتر هندكي (Peter Handke) المناوئ بدوره للمسرح خاصة في مسرحيته الشهيرة التجريبية «انتهاك الجمهور» (Outrage au Public) وهي من المسرحيات المعروفة بـ»المسرحيات الكلامية». لكن استفزاز الجبالي في «هنا تونس» للمتلقي ليس استفزازا شكليا بقدر ما هو طريقة إيقاظية يعتمدها الممثلون لشدّ انتباه الجمهور ودعوته لإكمال ما يصرّح به الكلام.

ملاحظة أخيرة...

مسرحية «هنا تونس» دفعت بالرّيبة إلى أقصاها ودفعت بالجبالي إلى التوغّل خارج المسرح وداخله كأخطر ما يكون التوغل إلى درجة الانتحار الرّمزي على الخشبة. كما انتحار كونتور على كرسيه طوال العرض...

ملاحظة أخيرة: هذه المسرحية ليست عبثية ولا علاقة لها بكراسي يونسكو.



مسرحنا اليوم في ما بعد حداثته

محمد مومن

الحداثة مفرد في صيغة الجمع: فلكلّ زمان حداثته وهل حديث اليوم إلا قديم الغد؟ سيتجاوز العصر العصرَ والعصرُ المعاصرَ - ولا مفرّ! هذا قانون الطبيعة وناموس الحياة وسنّة المجتمعات. لذا، يستحسن، إن شئنا أن ننظر في الحداثة أن نتناولها من وجهة تزامنيّة أو زمانية أي نسقيّة أو جدوليّة، بلغة أخرى، يجدر بنا أن نسائل هذه المسألة كنسق (كنظام) وكصيرورة (كتاريخ).

في مبحثنا هذا، يحلو لنا أن ننظر إلى الحداثة على أنّها نسق سائر صائر عبر الزّمن.

القطيعة والتأسيس

الحداثة ما الحداثة وما أدراك ما الحداثة، الحداثة مغامرة التّجاوز. يأتي التّجاوز هذا أحيانا في شكل قطيعة مع الموروث والتراث: ترى الخلَف يرفض السّلَف والابن الأب[1]. ما يحدث في تجربة الحداثة (في التحديث) أنّ اللاّحق ينفر من السّابق وأنّ الأخيرين يكفرون من الأوّلين. قدَرُ الحداثة أن تُجافي ما مضى وتنفرُ منه. فهي تتهافت على مشاكسة ما قضى ومخاصمته. لذا فهي تنكّرٌ للقيم السّائدة ونكران لها، وهي رفض للحاضر ورفتٌ للرّاهن. وتصاحب مغامرة القطيعة مغامرة التأسيس، إذ لا شك أنّ ما ينشّط الحداثة هو حلم التّغيير بتأسيس الحاضر وبناء المستقبل.

مغامرة التّأسيس

إنّ عمر تجربة المسرح التونسي قصير قضّاه في تأسيس تقاليد وإرساء عادات مسرحية. واتّسمت هذه التجربة بالتّجريب الذي هو غريب عن

التجريب الغربي (في أوروبا وأمريكا) لأنّه لا يكتشف أشكالا ولغات مسرحيّة جديدة بل يستكشف بالتّقليد تقاليد مسرح الآخرين: إنّه تجريب يقوم على النّقل. فقديمهم جديدنا، والموجود (وحتّى الممجوج أحيانا) عندهم، هناك، منشود عندنا، هنا. صحيح أنّ هناك، لا محالة، لذة الاكتشاف (اكتشاف هذا الفنّ الرابع) ومتعته - متعته وتعبه، تعب مضاعف مردّه التباين الحضاري بيننا وبينهم[2]. لقد نقلنا وترجمنا واقتبسنا واستوحينا النّصوص في جلّ أصنافها وأجناسها ومعظم أشكالها وقوالبها. وقلّ ما انتبهنا إلى الزّوابع التي بدأت تعصف بالمسرح الأوروبي[3] وتبعث به إلى الحداثة إن تنظيرا أو ممارسة، إن إنشاء أو نقدا، نصّا أو رُكحا، كتابة أو تمثيلا، قراءة أو فرجة. ولم ننجح دائما في تجنّب آفات المسارح الأوروبية ومشاكلها عند نقلنا لها. والواضح أنّنا فضّلنا بعض الأجناس على أخرى فانتصرنا للكوميديا (في أشكالها الهزليّة خاصّة) وللدراما في شكلها الإليزابيتي. ولقد اعتمدنا المسرح كوسيلة توعويّة سياسيّة وأهداف اجتماعيّة أخلاقيّة[4]. قصّة بدايات المسرح التونسيّ غير مكتوبة بما فيه الكفاية والشّفاية ولكنها معروفة في مفاصلها الكبرى وسماتها البارزة وليس مجالنا هذا مجالا لروايتها حتّى وإن كان في الإمكان سردها[5].

ما بعد الهواية

كانت البدايات هاوية رغم انبثاق بعض الفرق والمجموعات التي عملت أحقابا وأحقابا، أي بصفة قارّة دائمة. وسننتظر طويلا، الاستقلال، وبالتّدقيق السّتّينات، لنرى انبعاث الفرق الجهويّة القارّة التي كانت تشتغل آنذاك تحت نظام شبه الاحتراف - وهو الوصف الآخر للتفرُّغ. ستأتي الحداثة إذن في شأن الهيكلة وتنظيم الفنّ الرّابع في صورة ما سُمّي «بشبه الاحتراف» والمقصود به، وبمعنى من المعاني، التفرّغ. فما الذي يدعو بعضنا إذن إلى اعتبار ظهور الفرق المسرحيّة الخاصة، في شكل شركات إنتاج، بداية الحداثة المسرحيّة عندنا؟ ما المراد بهذه التسمية؟ إن أسلمنا، كما أسلفنا، أنّ الحداثة مسعى يستمع أساسا إلى نداء القطيعة فهذه الهيكلة الجديدة ربّما غيّرت شكل البناء - المرور من العامّ إلى الخاصّ - لكن

دون أن تمسّ بصفة جذريّة «قاطعة» المحتوى[6]. فهو تحوّل مبدئيّ و رمزيّ - سياسيّ- عقائديّ أكثر منه ثورة أو إصلاحا بنيويّا هيكليّا في نظام الإنتاج المسرحي. فمشروع التّجاوز بالقطيعة لم يكتمل وبقي حلما إن لم نقل - وهذا ما فتئت تؤكده الأيّام- وهما من الأوهام أو سرابًا[7]. وبما أنّ هذا النّمط من الإنتاج جديد، جديد آنذاك، فقد عمّق أزمة الفرق الجهويّة القارّة التي انتهت واندثرت لتحلّ محلّها المسرح الوطنيُّ ومراكز الفنون الدراميّة (وهذا هو الوضع الرّاهن). نرى من هذه الرّحلة السّريعة، سرعة البرق، في تاريخ أنماط الإنتاج المسرحيّ أنّ التأسيس والبحث عن بناء القطاع هيكليّا ومؤسّساتيا تزامن والبحث عن إرساء تقاليد وعادات مسرحيّة فرجة وكتابة (وتكوينا!). أين الحداثة في كلّ هذه المسيرة؟ ما هي تجلّياتُها؟ إنّ فجر «الحداثة» (أو ما يُمكن نعته - و بكثير من الاحترازات- «بالحداثة»)، انبثق من الكاف في بعض الأعمال التي اعتمدت نصوصا لا تخضع كتاباتها إنشائيّا إلى الدراماتورجيّات التقليديّة والجماليات الكلاسيكيّة (مثل «الحلاّج» أو «ديوان الز»نج» أو «عطشان يا صبايا» إلخ. . .) وقد نضجت هذه الحركات التحديثيّة مع ظهور «المسرح الجديد» و أعمال «مسرح فو» و«المسرح العضوي»[8]. . .

إنّ ما شكّل ما يُشبه الحركة المسرحيّة في تونس وما بعث على اعتبارها بكثير من التّعميم والتّسطيح حركة تحديثيّة وتجديديّة تُشارف الثّورة أو قل القطيعة هو بلا شكّ ذلك الاتّفاق الضّمنيّ بين بعض مسارح نهاية السّتّينات وجلّ مسارح السّبعينات على أن يكون المسرح من قبيل «المصالح المُرسلة» - بمعنى «المصلحة العامّة»، حسب حلم «جان فيلار» - ذا نزعة نفعيّة هادفة مُصلحة توعويّة تربويّة وتعليميّة. لقد جمع مبدأ تجنيد المسرح والتزامه بخدمة القضايا السياسيّة والاجتماعية كلّ التجارب باختلافاتها وتلويناتها[9]. والجديد في هذا التوجّه العام أنّه حاول ظهرت في الفترات السابقات للحربين (فترات البدايات!)[10]. والواضح أنّ مثل هذا الاختلاف لا يمكن له أن يكون تمايزيّا بصفة تجعلنا نعتبره منعرجا أو عنصر وشارة تحوّل جذريّ. إنّ القطيعة حصلت - ذلك إن سلّمنا أنّها حصلت فعلا - في قلب السّبعينات، مع بروز أعمال «المسرح الجديد». وفي ماذا

تمثّلت هذه القطيعةُ؟ في الاستفاقة الشقيّة بالشّكل، بإشكاليّة الشّكل أي بمحورة وجوهرة الفعل المسرحي حول نفسه، يعني حول شفراته (كما يُقال ألْسُنياّ) و بالتالي حول «لغاته».

ويانت اللّغةُ

إنّ الحداثة الحقيقيّة – إن وُجدتْ حقّا- تمثّلت في هذا الوعي المتأزّم باللّغة المسرحيّة، خاصّة أنّ هذه هنا هي لغاتٌ. . .) كانت (وربّما لازالت) تفتقرُ إلى المعرفة نظريّا وعمليّا، فكريّا وتقنيّا، نصا وركحًا، صورة وصوتا، مرئيا وسمعيا. لقد زلزل هذا الوعي الكثير من العادات التي بدأت تترسّخ في الفرجة المسرحيّة. فكانت الكتابة الجماعيّة، وكان تطليق الفضاء الرّكحي اللاتيني، وكان وأدُ الإنشاء الدراميّ والانتصار للملحميّ والتعليميّ البْراشْتيِّ وكان إعداد الدّور القائم على التّباعد واللاّتشخيص. . . صحيح أنّ هذا الوعي لم يأت من فراغ عكس ما كان يدّعيه جماعة «المسرح الجديد»[11] نجد هنا وهناك، شارات وعلامات متناثرة متبعثرة في بطون الكتب[12] وأرحام بعض المسرحيّات[13]. مجدّدةٍ إلاّ مع أصحاب «العُرس» و«التّحقيق» و«غسّالة النوادر» و«لام» و«العوّادة» و«عرب».

مسرح الآن والمسرح الآن

لو سلّمنا بأنّ المسرح التونسيّ عرف قطيعة فعليّة فعلينا أن نتساءل، بعد أن يكون النّشاط النّقدي قد بيّن كلّ التبيين مواصفاتها وسماتها ودلالاتها وتداعياتها، ما الذي يجري الآن، بعد هذه القطيعة وهذا الزّلزال؟ المشهد المسرحي الآن تتقاذفه تيّارات متنوعة ومختلفة وهو لعمري ظاهرة طبيعيّة. لقد تحرّر المسرح التّونسي من قيود الالتزام ومن ربقة الايديولوجيّات الكليانيّة. ثمّ إنّه صار لا يؤمن بالكتابة الجماعيّة وعاد خائبًا كسيرًا من أوهام التعليميّة البراشتيّة فارتدّ إلى الدراميّة في أشكال غالبًا هجينة لقيطةٍ تعتمدُ الانتقائيّة والمزج الأسلوبيّ دون الخضوع إلى مرجعيّات الإنشائيّات. وقد كان هناك في التّسعينات شارات بشّرت بالعودة إلى «الرّبرتوارات» أي لما يُمكن أن يكون مرجعيّات «الإنسانيّات» أو الكلاسيكيّات. ثمّ كان العدول. وإن تمادى المسرح الحالي في نبذه للنّصّ الدراميّ ذي النّزعة الأدبيّة

فإنّه في المقابل لم يستطع دائما تجنّب النّزعة التجريبيّة التي بقيت طاغية طغياناً فاحشًا[14]. ولا زال المسرح يستنجد بالمستحدثات التكنولوجيّة في محاولات بائسة ويائسة للفرار من التساؤلات الحقيقة حول جوهر الصّورة الرّكحية وبلاغتها في عهد قضت فيه الحداثة وفي عالم تعولم فاحتضرت فيه الثقافات الإقليميّة وعصفت الأيّام فيها بالفنون والصّناعات التقليديّة - وما الفنّ المسرحي إلاّ فنّ «فلكلوري» «متحفيّ» وما هو إلاّ «صناعة تقليديّة». . . والنّقد في هذا؟ على النّقد أن يعي هذا. . . أن يستفيق على «ما بعد الحداثة» هذه بعد موت العقلانيّات والكليانيّات والعلوم الصّحيحة والعلوم الإنسانية واندثار الشّرق والغرب والشّمال والجنوب، والشّرق الأوسط والشّرق الأقصى. . . بعد صراع الحضارات وبعد سقوط بغداد وكابول و. . . «نهاية التّاريخ».

الهوامش

1 - أليست الحداثة، وفي بعض من أشكالها، محاولات الابن قتل أبيه؟ ها هو أوديب، ها هو هاملت! (راجع: «هاملت» لجان باريس، منشورات «ساي»، باريس، 1975) والقتل، هنا، رمزيّ طبعا: هو كل المساعي الواعية واللاّواعية (واللاواعية أكثر من الواعية) للانعتاق من سلطة الأب.

2 - لنتذكّر معاناة الأوّلين وشقاء الرّواد. سفر العذابات لم يكتب بعد بتفاصيله ولكنّ ما نعرفه فيه الكفاية!

3 - لم نكن نلتفت - لأسباب تاريخيّة - إلا إلى المسرح الفرنسي (أو المسارح الأوروبية الأخرى لكن تلك التي تأتي عن طريق فرنسا - مثال ذلك مسرح شكسبير! وهذا الوضع لم يتغيّر كثيرا إلى الآن).

4 - راجع السقانجي وعز الدين المدني: «روّاد التأليف المسرحي في تونس»، منشورات الدار التونسية للنشر.

5 - انظر في مؤلّفات حمّادي حليمة («خمسون سنة من المسرح العربي في تونس») ومنصف شرف الدّين («تاريخ المسرح التونسي»). . .

6 - بقي نمط الإنتاج دون كبير تبديل إذ نجد دائما الدّولة كمموّل لأعمال هذه الفرق الخاصّة.

7 - أنظر إلى أحمد حاذق العرف: «المسرح التونسي وإشكاليات التّجاوز»، دار الجنوب للنشر،

8 - لا نذكر هنا إلا الفرق الكبرى التي حاولت تحريك السّواكن وغامرت في بحار التّجريب.

9 - الأعمال الفكاهيّة ذات الصّبغة الاجتماعية والسياسيّة (التي سُمّيت وبنوع من التسرّع وربّما التجنّي «بالشّعبويّة») تمدرج بشكل من الأشكال في هذا الصّنف. وهو حال أعمال «فرقة مسرح المغرب العربي» التي ذهبت بعيدا في هذا المذهب.

10 - لن نغفل، بالرّغم على كلّ شيء، عن ظاهرة الكتابات المسرحيّة التي ساهمت في مُحاربة الاستعمار الفرنسي.

11 - يدّعي فاضل الجعايبي أنّ المسرح الجيد يمثّل «قفزا في المجهول» (راجع حديث جماعة «المسرح الجديد» لخالد الطبربي في المجلة الأسبوعيّة «ديالوغ»).

12 - سبق «للطليعة الأدبيّة» أن وعت بإشكاليات الشّكل، ولكن كان ذلك في مجال الأدب. وقد كان هذا توريدا لإشكاليات «الرّواية الجديدة» الفرنسيّة في الخمسينات والستّينات. سنستثني رُغم هذا كتابات عز الدّين المدني الذي كان يُغامر في بحار الأدب القصصيّ تأليفا وتنظيراً - أنظر «الأدب التّجريبي» - والأدب الدرامي حيث ما برح يبحث بإصرار مُدهش عن مسرحة عربيّة خصوصيّة ومتميّزة.

13 - علينا أن لا ننسى في هذا المقام ما قام به المنصف السويسي في «الفرقة المسرحيّة القارّة بالكاف» من أعمال تبوىء مسألة الشّكل مرتبة هامّة ولكنّها لم تكن مرتبة عليّة أو أوّليّة. وما إخراجه لنصوص المدنيّ - «الحلاّج» و «ديوان الزّنج» إلاّ شاهدا على ذلك: هذا أيضا: كان نبذ الايهام ورفضُ الدراميّة الأرسطوطاليسيَّة وتجاوز حدود الرّكح الايطالي وتجريب الفضاءات الرّكحيّة المفتوحة - فضاءات المصطبات... ولتقييم العمل التّجديدي لمسرح السويسي علينا تكر ما فعل علي بن عيّاد في نفس الفترة تقريبا عند إخراجه المسرحيّة «ثورة صاحب الحمار» حيث جعل من نصّ عز الدّين المدني دراما إليزابتيّة أمات فيها (أمات أو أضعف فيها) كلّ مواطن التّجديد وتجاوز الأساليب الكتابيّة التّقليديّة الغاربيّة بما فيها «الدراما التّاريخيّة»، ما يُسمّى «بالدراما التّاريخيّة».

14 - لن نتحدّث عن الكتابات النصيّة (وحتّى الرّكحية) التي تسيرُ على أعقاب الكتابات المستحدثة في السّبعينات أو في الثّمانينات.



فوق الرّكح... خارج الخشبة

«خمسون»... بين المسرح والتسويق السياسيّ

ظافر ناجي

«كل شيء لغة في المسرح... الكلمات، الحركات، الأشياء، الفعل في ذاته، لأنّ كلّ شيء يصلح للتّعبير والترميز... الكلّ ليس غير لغة» [1]

كانت تلك كلمة يونسكو، لكن ماذا لو أضفنا إليها أنّ كلّ ذلك يصلح للتعبير والترميز لكن ليس وحده، فحيثيّات التاريخ أيضا والظروف المحيطة قد تعني الكثير وقد تضيف بعض ما كان مستترا أو لم يتوضّح بشكل كاف في العمل الفنّي نفسه فيصبح خارج المسرح مدخلا محتملا لقراءة ممكنة...

في السنوات السبعين حين طغى التحليل البنيويّ على المقاربات النقديّة ساد التصوّر القائل بأن لا شيء خارج العمل الفنّي باعتباره نسقا مغلقا يفترض التعامل معه من داخله وبنفس آليّاته واعتبر، تبعا لهذه المقولة، أنّ كلّ اعتماد على ما هو خارج هذا العمل من قبيل العبث واللّهاث وراء سراب... لكن، طبعا بعد ذلك تراجع منظّرو هذه المدرسة أنفسهم عمّا سبق وأكّدوه معيدين بذلك الاعتبار إلى كلّ المداخل الأخرى كالسّياسي والاجتماعي والنّفسي وغير ذلك...

من هذا المنطلق بالذّات سنلج إلى عوالم مسرحيّة «خمسون» معتبرين أنّ أعمال الفاضل الجعايبي عامّة ما تكون إشكاليّة ومنخرطة في الحراك الفكريّ والفنّي والاجتماعي وهو ما يحسب لها وله وهو كذلك ما يفسّر ترقب المسرحيين والمثقفين وكلّ المنشغلين بالفنّ لكلّ عمل ينتجه...

لم يحدث أبدا في تاريخ المسرح التونسيّ بل والعربيّ عموما أن أسالت مسرحيّة ما حبرا يعادل ما سال وكتب حول مسرحيّة «خمسون» إنتاج فاميليا، تأليف جليلة بكّار وإخراج الفاضل الجعايبي. . . وهذا في حدّ ذاته مؤشّر دالّ على قيمة الأعمال التي قدّمتها هذه المجموعة على اختلاف المراحل والتسميات التي مرّت بها أو مرّ بها الأشخاص العاملون فيها في المطلق، لكنّ نفس هذا المؤشّر - في سياقنا هذا - يكشف أيضا عن مسألة فوق - مسرحيّة (para- théâtrale) هي ما تابعناه من أزمة على امتداد الشهور الفاصلة بين جوان 2006 تاريخ عرضها الأوّل بمسرح الأوديون وبين جانفي 2007 تاريخ التّأشير لها للعرض في الفضاءات التونسيّة. . . هذا الحبر الذي سال بالفرنسيّة أوّلا، وبالتحديد في جريدة ليبيراسيون التي صرّح فيها فاضل الجعايبي، أو لم ينف، أنّ المسرحيّة ممنوعة في تونس والحال أنّها لم تعرض وقتها أمام اللجنة المعنيّة مما جعل الحركة والتصريح أقرب إلى عمليّتيْ تسويق بضاعة بالإعلان عن أنّها ممنوعة وهي عمليّة إشهارية تسويقيّة معروفة لدى العارفين بقوانين السّوق وخصوصا في منطقتنا العربيّة حيث تمتدّ لوائح الممنوعات والمرفوضات والمحترز عليها وما إلى ذلك من تسميات. . .

وبالطّبع تتالت ردود الأفعال الإيجابيّة المساندة لهذه المسرحيّة في حقّها في العرض دون حذف أو مساس بها يطال حريّة التعبير وانتهت المسألة بتجمّع عديد المسرحيين والفنّانين في فضاء التياترو بالمشتل للتعبير عن المساندة لهذه المسرحيّة أوّلا ولحريّة الإبداع عموما وتوّجت هذه الملابسات بإسناد التأشيرة لعرضها ولن نقف هنا عند الحيثيّات والملابسات، لكنّنا في المقابل، ومن هذه الزاوية سنقول إنّ هذا العمل قام بدور مهمّ في تحريك بعض القضايا المتعلّقة بالمسرح وبالإبداع بشكل عام. . .

وعرضت المسرحيّة وكان الجمهور غفيرا في عروضها الأولى بالمسرح البلدي ليرى فحوى ما يفترض أنّه كان ممنوعا. . .

× النصّ. . . الإيديولوجيا/ موقف اللاّموقف، أو المخفيّ المناقض للمعلن:

لن نعود لمناقشة بعض ما تبقى من بديهيّات كقولنا إنّ النصّ المكتوب في العمل المسرحيّ هو أساس الموقف الايديولوجي وحامله الأوّل بامتياز. . .

«خمسون» نصّ الفنّانة والممثلة الكبيرة جليلة بكار وليس هناك من مباشرة في سطح البلاغة أوضح من أنّ العمل يتناول بالتقويم والمساءلة لخمسين عاما من استقلال تونس.

هذه المباشرة في العنوان جاءت متناسقة مع مباشرة النصّ والحوار اللّذين قامت عليهما المسرحيّة. ونحن هنا لن نتدخّل بمناقشة هذا الخيار لأنّه من مشمولات أصحاب العمل الذين يقترحونه ويقترحون معه شفراته ومن حقّهم الذّهاب من أداني المباشرة إلى أقاصي الرمزيّة وتاريخ المسرح العالمي شهد أعمالا مهمّة في هذا الشكل أو ذاك.

المهمّ أنّه في حالتنا، وباختيار المباشرة أسلوبا وشكلا، يتّضح الخيار الجماليّ للمسرحيّة وتبدأ لعبة الميثاق التمثيلي بين طارح العمل ومتقبّله منذ العنوان وانطلاقا من رفع الستارة...

فلنقل إنّ قوام الميثاق هو إنّنا مللنا الترميز واللّعب على المخفيّ والايحائيّ لنقول الأشياء بكلّ قسوتها وعريها أمامكم علّنا نقوم بالكاتارسيس، وهذا أمر فيه الكثير من الإيجابيّة في مرحلة قد تستوجب منّا بعض الصّراحة أو كلّها لنخوض في الأشياء والأسئلة التي ظلّت إلى حدود اللحظة عالقة في أذهاننا لا تصل إلى ألسنتنا... نعم، من هذه الزاوية نجحت جليلة بكّار في أن تصل إلى تلك الجرأة في المباشرة، لكن فلنعد إلى الحكاية، وهل يخلو المسرح من حكاية؟

في المطويّة التي وزّعتها فاميليا للإنتاج لتقديم عملها، وفي باب السينوبسيس أو الملخّص نجد أنفسنا أمام تسع نقاط مستقلّ بعضها عن بعض وهي مسألة نادرة إذ تعوّدنا على أن يكون الملخّص عبارة عن فقرة متتالية متناسقة تعطينا المناخ العام لأهمّ الأحداث. ألم يكن هذا الخيار التفكيكيّ للحكاية (في المطوية) هو ما شاهدناه في المسرحيّة؟ بلى فحكاية «خمسون» لا تتجاوز وظيفة حكائيّة رئيسيّة واحدة هي انتحار أستاذة شابّة محجّبة وسط معهدها (النّقطة الأولى من السينوبسيس- المطويّة) وما بقي فلم يتجاوز التفريعات بعضها مبرّر وبعضها الآخر غير مبرّر في أحيان كثيرة، وسبب ذلك في تصوّرنا هو سعي المؤلّفة والدّراماتورج والسيناريست والمخرج (وكلّ هؤلاء اثنان هما جليلة والفاضل فقط لا غير) إلى تقويم

خمسين سنة. . . خمسون سنة من استقلال تونس!!!! وهل يمكن اختزال الحركة اليوسفيّة وحركة الأزهر الشرايطي والتعاضد وحركة آفاق وحركة فيفري 72 والحركة النقابيّة 76 وعمليّة قفصة وجانفي «الخبزة» 84 ونوفمبر 87 وغيرها من الأحداث والمحطّات كثير في ساعتين من المسرح؟ هل يمكن اختزال ذلك وابتداؤه بـ«محجّبة تفجّر نفسها»؟. . . حتما لا، لكنّ اختيار المؤلّفة والمخرج موح بأنّ لا شيء مهمّا يحدث غير المحجّبة والتفجير، وهذه موضة وتيمة صارت رائجة جدّا في مختلف الأجناس والأشكال الفنيّة وخصوصا في الغرب الذي تحوّلت لديه كلّ الأعمال المنشغلة بالإسلام السياسيّ و«الإرهاب» إلى مادّة مطلوبة، فتفخيم الفعل الأصولي والسكوت عمّا عداه أو التقليص من حجمه ودوره وخصوصا حركة اليسار التونسيّ بكلّ تفرّعاتها يعتبر تزويرا للتّاريخ خاصّة وأنّ نفس هذا اليسار هو من احتضن تجربة الفاضل وجليلة في المسرح الجديد حين كان هناك الحبيب المسروقي والفاضل الجزيري وغيرهما. . .

وحتّى لا نظلّ في الدّوران مع تلاعبات النص المكتوب والخطاب المنطوق فلننظر إلى العمل المسرحيّ في شموليّته القائمة على بنية استردادية تكراريّة تنوّع في الحدث دون أن تتقدّم به إلى الأمام، فالبنية العامّة هي تكرار لمشاهد التحقيق وكلّها باستثناء واحدة تتعلّق بالبحث واستنطاق شخصيّات أصوليّة حول نفس الحادثة. . .

وفي المقابل اكتفى العمل بمشهد واحد متعلّق بالتحقيق مع يوسف بالناصر المناضل اليساري وسكت حتّى عمّا فعله وعوّضه بما تعرّض له من كسر لركبته (قصور في الفعل) تصاعد ليتحوّل إلى سرطان في الحنجرة (قصور الصّوت). . . فلا صوت ولا حركة للشخصيّات اليساريّة سوى ما تعلّق بمريم زوجة يوسف وصديقتها المحامية وهي أفعال لم تتجاوز شرب كأس أو البحث عن الجلّاد واستضافته أو صورة الشاعر الصغيّر أولاد أحمد ينشد «نحبّ البلاد كما لا يحبّ البلاد أحد» وهو سكران. . . حتّى وطنيّته كانت ثملى وما تبقّى من هذه الشخصيّات المرجعيّة أي المحيلة على شخصيّات تاريخيّة (Personnages référentiels) فقد تمّ ذكر أسمائها بشكل عابر قريب من الشعارتية تحوّلت معه إلى أشباح لا يفكّ طلاسمها

إلا من عاش فترة نهاية السّتّينات وبداية السبعينات، أمّا بقيّة الشخصيّات فأعوان أمن يحقّقون ويعذّبون. . .

العالم في هذه المسرحية جلاّدون يعذّبون ضحاياهم ويساريّون لا يملكون من الصفة غير سوء الفعل وسوء المآل والمصير وأصوليّون كثيرون يخرجهم الفاضل في صورة الضحايا، موجودون في كلّ مكان من الجنسين فاعلون وقادرون على المواجهة والرّفض وقول لا بل أكثر من ذلك أعطاهم الفاضل وجليلة مساحة ممتدّة لتأويل الآيات القرآنية وتبادل الآراء في التحليل والتحريم والفتاوى (بين الشابّتين). . . هل هذه هي رؤية الفاضل وجليلة للعالم وهل هذه هي خمسون سنة منذ استقلال تونس؟؟؟؟؟

× الخطاب الجماليّ المتردّد. . . الجعايبي الحاضر الغائب:

يقول رولان بارت إجابة عمّا هو المسرح: «إنّه آلة (افتراضية)، في حالة الرّاحة تكون هذه الآلة مخفيّة وراء الستارة. لكن ما إن تظهر لنا حتّى تبدأ في بثّ عدد من الرسائل إلى عنوانك. . . إذن نحن أمام حواريّة (تعدد أصوات) معلوماتيّة، هذا هو الفعل المسرحي: كثافة من العلامات. . .»[2].

ولعلّ جماليّة – وفي نفس الوقت – تعقّد هذا الفنّ متأتّ من أنّ هذه العلامات تأتي بشكل متزامن ومتداخل من عديد المصادر ذات الإيقاعات المختلفة في الظاهر فالضوء والملابس والنص وأداء الممثّلين والموسيقى والديكور كلّها تبثّ هذه العلامات التي تنطلق مختلفة لتنصهر في بنية عامّة متناسقة هي المسرحيّة. . .

ساعاتان ونصف تقريبا – إن لم يكن أكثر – هو مساحة هذه المسرحيّة. . . حيّز كبير منها يمرّ بصوت خارج الخشبة (Off) هو صوت الرّاوي الّذي قام به فتحي العكّاري. . . صوت علويّ متعال على واقع الخشبة يضفي مسحة من القداسة لكنّها وظيفة سيمائيّة مزدوجة تحمل في باطنها الشيء ونقيضه: علويّة اللاّهوت الذي يوحي بمناخ ربّانيّ ماورائيّ متجانس مع قناعات الشخصيّات الإسلاميّة وخصوصا بإيقاعيّة فحوليّة شرقيّة برع فيها فتحي العكّاري من جهة وعلويّة التاريخ باعتباره – أي الصّوت – صدى

ساردا للمحطّات الكبرى وهو يقف عندها موحيا بالحقيقة موهما بالصّدق وتلك لعبة قديمة أراد الجعايبي أن يستغلّها إلى مداها الأقصى فأسقطته خارج الخشبة وخارج المسرح حتّى تخيّلنا أنفسنا في لحظات كثيرة أمام تلك الكرنفالات التي تنتج بمناسبة وطنيّة أو في محطّة سياسيّة. . .

أ) فراغ الرّكح صخب النصّ:

تحت ضوء كاشف وعلى خشبة فقيرة من الدّيكور ليس فيها غير الكراسي وكيس تمارين الملاكمة تمرّ أكثر من عشرة دقائق مملّة من الصّمت والحركة «الكوريغرافيّة» (chorégraphique) غير الوظيفيّة افتتحت بها المسرحيّة وحتّى الايحاء بحركات قريبة من الوضوء والصلاة لم تكن قادرة على إنتاج دلالات أخرى غير سطحها. . .

في الحقيقة، إنّ التقشّف في الديكور موقف ومقاربة فنّيان حيث يندفع المتفرّج في ظلّ الفراغ إلى التركيز على أبسط شيء أو حركة أو صوت دون أن تملأ عينيه فخامة عناصر هذا الديكور، كما يساهم هذا الفراغ (المليء بالعلامات الأخرى) بفتح أفق أمام الممثّلين لحركات متّسعة المدى ويسمح للمخرج بإدخال بعض اللّوحات التي تستوجب مثل هذا الاتساع والتي تقلقها مكوّنات ديكور متناثرة على الرّكح.

يبدأ الممثلون في الدّخول إلى الخشبة في ضوء كاشف ممّا يوحي إنّنا سنكون أمام عوراتنا في لحظة مكاشفة قد تصل لجلد الذات، وهذا ما كان وإن كنّا اختلفنا مع مضامينه التي تتسرّب ضمن تجاويفها خطابات مرعبة. . . ثم شيئا فشيئا يبدأ الضوء في الانحسار لينتهي مركزا عند مربّع في وسط الخشبة. . . مربّع يضاء تارة وتظلم حدوده ثمّ تنعكس الأوضاع ويظلم المربّع ليضاء ما حوله في لعبة تسعى إلى جدل بين الكشف والإخفاء وفق ما تجود به الأحداث. . . مربّع يبدأ موحّدا لينتهي مجموعة من المربّعات وكأنّنا إزاء رقعة شطرنج يكشف الضوء كلّ مرّة مربّعا أو أكثر من مربّعاتها لكن هل كانت وظيفيّة. . . لا. . . فلا كشّ، ولا مات الملك، ولا إيحاء ببيدق ولا فيل يرتع ولا طابة. . . وإن كان هناك منطق في التحوّل من مربّع إلى آخر فإنّه لم يغادر ذهن قيس رستم (السينوغراف) والجعايبي (المخرج)

ليصل إلى الجمهور، بل أكثر من ذلك لم يكتشف عديد الأصدقاء من المسرحيين والنقّاد والمتابعين دلالات تلك المربّعات سوى بربطها بكيس الملاكمة لتتحوّل إلى حلبة وتلك أدنى الدّلالات السينوغرافيّة ذات الإيحاء المباشر وهو مسألة أضعفت العمل ككلّ إذ حوّلته إلى فضاء باطنه في سطحه مخصيّ الطاقة الإيداعية التي يفترض أن توحي وتلمّح كما كان دأب الجعايبي في أعماله المسرحيّة السابقة. . . كان هذا الفضاء الذي تحرّك فيه الممثّلون فماذا عنهم؟

ب) الممثلون بين الدّور ورؤية العالم:

لا شيء غير التناسق مع التمشّي الجماليّ العام فالشرطيّ يلبس معطف المحقّق والأصوليّة تلبس خمارا والشيوعيّة تحمل إكسيسوارات ذات لون أحمر. . . الدرجة الصفر من الإيحاء. . . ومع ذلك يصرّ الجعايبي على لعبة داخل اللعبة هي تقمّص عدد من الممثّلين لشخصيّتين ودورين. . . فجليلة جسدت دور المناضلة اليسارية والمحققة، ومعزّ المرابط نفس الشيء. . . فهل كان لذلك إضافة جمالية أو دلالة رمزيّة؟ قد يكون. . . لعل الفاضل يريد أن يوحي بهذه الازدواجية حيث يحمل الواحد في داخله الشيء ونقيضه، لكن حتّى وإن مضينا في هذا التصوّر فمن حقّ المتفرّج والنّاقد أن يتساءل: لماذا لم تمسّ هذه الحالة من الشيزوفرينيا غير الشخصيات اليساريّة والمحقّقين ولماذا لم تصب بهذه الظاهرة الشخصيات «الأصولية» التي ظلّت متناسقة مع ذواتها. . . ألا يعني ذلك شيئا؟ أليس الأمر يؤكّد ما ذهبنا إليه من خطورة هذا الطّرح الذي يدّعي مقاومة الظاهرة الأصوليّة فيسقط من حيث لا يشعر في إخراجها في أبهى صورة. . .

أما من حيث كفاءة الممثلين فحتّى الشخصيات المركّبة كجليلة في دور المحقّقة كان أقرب إلى الاستسهال ولا يضيف إلى قيمة جليلة بكّار شيئا بقدر ما ينقص مما عرفناه من طاقات إبداعية لديها. . .

الشيء اللاّفت في هذا العمل كذلك، رغم العدد الكبير للممثّلين وللأدوار، هو انعدام وجود شخصيات سويّة ومتوازنة فكلّها شخصيّات منهارة ومتأزّمة وممزّقة، وهذا الأمر يحتاج إلى أكثر من هذه الدّراسة

للغوص في المرجعيات الفكريّة والخلفيات والمواقف التي يتبنّاها الفاضل الجعايبي عموما في مسرحه حيث النموذج الطّاغي هو إنتاج الأزمة ويمكن النّظر إلى ذلك بالعودة إلى أبطال مسرحيّات الجعايبي حيث الوحدة والتأزّم والجنون وسلب الإرادة، وفي ذلك موقف ورؤية للعالم تحتاج إلى أكثر من وقفة...

الفاضل الجعايبي في هذه المسرحية يبدو وكأنّه فقد خصاله التي عهدناها في أعماله، فلا إدارة للممثّل، بل هو لم يتمكّن حتى من المحافظة على طاقات ممثّلين كبار كجليلة بكار وفاطمة بن سعيدان وجمال مداني، ولا السينوغرافيا التي عرفناها في عشاق المقهى المهجور أو فاميليا أو جنون ولا جماليات النصوص التي عهدناها مشتغلا عليها... لعلّ الجعايبي تعب أو قدّم ما لديه، وكأنّه في هذه المسرحيّة يريد ولا يصل أو يحاول أن يقترح فيخونه النفس... وكأنّ ثقل الطّروحات الفكريّة والايديولوجيّة قد دفعت إلى التركيز عليها على حساب بقيّة عناصر العمل المسرحيّ.

الهوامش

1- Eugène Ionesco / *Notes et contre-notes* /col. Idées, Paris - Gallimard, 1966, p. 116

2 - Roland Barthes, *Littérature et Signfications*, col. tel quel, Paris, Seuil; 1964, p.258.



إبداع الكتابة المسرحية

نموذج نص «البحث عن عائدة» لجليلة بكار

سامي النصري

ما الذي يؤسس الكتابة المسرحية؟ وكيف يمكن أن نكتب خارج الرغبة في التجاوز، وحصار «الفرجة» والتواصل؟ هل يمكن أن نتحدث عن نص ثابت وآخر متنقل؟ أو هو يحضر أحيانا ويغيب أحيانا أخرى؟ وما مدى حضور الكاتب في الكتابة؟

إنّ حسّ «الشعرية» قد يرغم النص أحيانا على الاختفاء، أو هو يتحوّل إلى حكاية أو إلى كتابة فكرية. إننا نقول بضرورة إيقاف حدث تهميش الكتابة والرغبة في تجاوز المسرح حتى يمكن أن نحتمي بالتجربة من ناحية، وبعناصر حضور الكتابة من ناحية أخرى. نقول أيضا بضرورة تغيير نوع الكتابة ليس إلى الشعر أو إلى المسرح، بل لابدّ أن تحضر الأوصاف والأمكنة والأفعال في إطار من البحث عن مسرح آخر مدفوع بقوّة المسرح وحضوره في الحياة والمجتمع. ما الذي يدفعنا لهذا القول؟ هل هناك خطر ما يهدّد الكتابة؟

إن الكتابة المسرحية تواجه الآن محاولة محو وتجاوز وانتفاء، لم تنشأ عن تطوّر أساسات وأوجه هذه الكتابة، بل لسيطرة صورة مختلفة عن مسرح خارج المسرح، وعن هيمنة «الصورة» على الكتابات الفنيّة، وعن ضرورة بناء فرجة مختلفة.

هذه الكتابة خارج المسرح، يدعمها حشد لتكنولوجيات المعاصرة وهيجان الشاشات بلغة «بيار بورديو»، لكن الكتابة المسرحية رغم ذلك تسعى لبناء ذاتها، لإنشاء جماليّتها خارج هذا التدفق والانهيار، وتعمد إلى

تثبيت راهنتيها وقوّتها انطلاقا من دفاعها عن مكوّنات الحضور وإيجابية المساءلة. إنّها تحتمي «بالشعرية» التي تنشئها الكتابة المسرحية وتعمل على استحضارها، والتي تتدعم بمسار البحث عن التجديد وعن مكوّنات لغة جديدة ممتعة أحيانا، ومربكة ومحيّرة أحيانا أخرى. ولكنّها في كل ذلك تبقى نتيجة تفكير وتجريب وعمل شاق وصعب.

سنحاول في هذا الجانب تبيّن مميّزات هذه الكتابة «المقاومة» والمتجاوزة، ومدى إبداعياتها وذلك بالرجوع إلى نموذج نص مسرحي تونسي هو «البحث عن عائدة» لجليلة بكار، في محاولة لتبيّن وسائل هذه الكتابة وآلياتها وكيفية إنشاء هذا النص، مع التطرّق إلى علاقة هذا النص أو هذا النوع من الكتابة بالمتفرّج المتلقّي، وبالمجتمع بصفة عامة في ظل تطوّرات التقنيات والفنون وهيمنة الثقافات المستهلكة على مجالات الإنتاج والكتابة.

1 ـ لذّة الكتابة:

يقرّ أرسطو بأن جانب الفن في الكتابة المسرحية لا يحيل فقط إلى الجميل، لأنه نشاط متنوّع وثريّ ولا يحدّه بحدود واضحة وراسخة، إنما الكتابة ترتبط أيضا بالمتعة، وهي مفهوم استثنائي بالنسبة للإنسان لأن للفنّ وحده هذه القدرة على الربط بين الإنتاج من ناحية، أو النشاط وبين المتعة أو لذة الحضور.

فالإنسان المتلذذ بشيء، هو الذي يخوض التجربة ويعيد الفعل. تكرار التجربة والبحث في حفظها محرّك هام من محرّكات الكتابة المسرحية. فلذة المحاكاة إجراء طبيعي، ولكنّه فني أيضا ينغمس في محاولة إثراء الوجود الإنساني، يقول أرسطو: «الناس يجدون لذة في المحاكاة» ويقول: «التعلم لذيذ لا للفلاسفة وحدهم بل وأيضا لسائر الناس، وإن لم يشارك فيه هؤلاء بقدر يسير. فنحن نسرّ برؤية الصورة لأننا نفيد من مشاهدتها علما ونستنبط موضوعها من قبل، فإنّها تسرّنا لا بوصفها محاكاة ولكن لإتقان صناعتها أو لألوانها أو ما شاكل ذلك». (فن الشعر، أرسطو، ص 12).

إنّ نص أرسطو يضعنا أمام اتجاهين لهذه اللذة. إننا نتلذذ بالاستدلال على الأشياء ووجودها وصيرورتها، وفي جانب آخر نتلقى بلذة كل ما نشاهده

وكأنه حاضر أمامنا. فالفعل المسرحي يكنـز بدوره لذة المشاهدة والفرجة بأن يقرّبنا من صورنا ويجعلنا نرى أحيانا كثيرة «نحن بشكل مختلف». نريد القول بأنّ مفهوم اللذة يتجاوز مع النص الجسد الملتذ بالقراءة إلى الإنسان الممتلئ والراغب في معرفة أشياء متجددة... إننا عندئذ لا نقتصر اللذة في الرغبة بل نتجاوزها للتجديد والبحث عن أشكال جديدة من الأشياء. «الملتذ» هو المسارع أكثر إلى التجدد والبحث، هو المستمتع بالسرور من رؤية أشياء مصوّرة. والتجديد هو الذي يضعنا ايضا في مواجهة الخوف من فقد المعنى، من الاحتماء بالفراغ وفي النهاية، الخوف هو لذة مربكة، تردد وتسابق للاحتماء من الاطمئنان، هو لحظة انكشاف وانتقاء في نفس القوت. لهذا إننا نحتمي بالاستدلال (بالعقل) ونحاول أن نتبرأ من «اللذة» كما يقول «بارط». المنطق النصي يفرض أحيانا فوضى في الكتابة، ولكن كبح جماح الكتابة، عدم تركها للغياب، يجعلنا نحتفي بالاستدلال بالمنطق العقلاني، لأن اتباع اللذة يقود أساسا إلى الضياع وإلى الخوف أيضا، ولكن هذه اللذة كثيرا ما تفلت وتخرج خارج هذه المحاصرة، لأن في آلياتها الجسدية والشهوانية، ثمّة ما يمكننا من العبور والاختراق، خاصة وأنّ النص بدوره يحتمل الاختراق ويترك فجوات بدوره يمكنني المرور منها. إن النص التراجيدي مثلا لا يتطاول على القارئ، بل يحاول جاهدا كسب ودّه والعمل على استبقائه متتبّعا للحدث لتطوّر الحالات وصولا إلى الانكشاف من حيث التطهير الرحمة، والخوف.

بين كل القراءات فإن القراءة التراجيدية هي الأكثر انحرافا. فأنا ألتذ بأن أسمع نفسي أروي حكاية أعرف نهايتها. أعرف ولا أعرف أتعامل مع نفسي كما لو أني لا أعرف، أعرف مليّا أنّ «أوديب» سوف ينكشف أمره وأنّ «دانتون» سيعدم بالمقصلة ولكن مع ذلك، وبالنسبة إلى الحكاية المأساوية التي لا تعرف هي نفسها نهايتها فإنّ هناك امتدادا للذة وتزايد للمتعة «اليوم هناك، في الثقافة الجماهيرية استهلاك كبير للدرامي، وتصاعد قليل للمتعة»[1]. تجاوز أم تماه المتعة والخوف؟ إنّ ما يأبى تقاربا كهذا، ليس بالتأكيد فكرة أنّ الخوف هو شعور مزعج، وهي فكرة عادية، بل إنّ

الخوف هو شعور مصيب على نحو رديء. تلك هي الأسباب عينها التي تقرّب الخوف من المتعة، فالخوف هو السرية المطلقة ليس لأنّه لا يعترف به وإنّما لأنّه يقسم الذات تاركا إياها سليمة، لا يكون في متناوله سوى دوال منضبطة. . . من يستطيع القول «أنا أكتب لكي لا أخاف، من يستطيع كتابة الخوف؟ إن الخوف لا يطرد الكتابة لا يرغمها ولا ينجزها، فهما يتعايشان عبر أشدّ التناقضات سكونا منفصلين عن بعضهما».

إنّ من أهداف الفعل المسرحي إثارة الخوف ولكنّه ليس الخوف العادي أو المزعج، إنه ممارسة ارتجاليّة متفاوتة الحضور، تفاجئ وتربك، لأنّها تتجاوز الفهم إلى طرح السؤال. فهي حالة عدم الفهم، وعدم التطابق مع أو ضدّ. البطل التراجيدي يفتح دائرة الخوف عبر المصير الذي يدفع به للنهاية، فهو «الفاجعة» التي تتركنا نفهم شيئا مما وقع، أو تدفعنا لأن نأخذ أحيانا دون أن نفهم. يشدّنا النص المسرحي دائما إلى الكتابة لكنه ليس مغلقا عنها، وليس في حلّ منها. فهي ترغمه على أن يظل مفتوحا على الكتابة حتى ولو كان ذلك ضدّ كيانه الخاص. هذا الاستمرار يدفع بالقراءة إلى الخوف من المصير، ولكنه خوف لذيذ يعبر الذات أو يحلّ بها بلغة المتصوّفة في مقام النهاية. هل الخوف هو النهاية؟

النهاية تجلّ للحد الأخير، لما يأتي بعد الحضور، فكل نص مسرحي ينغلق بدوره على معنى ينتهي دائما ولا ينتهي في نفس الوقت، لأنّه متشح بالرغبة في أن يساهم مجدّدا في اللذّة، أي أنّه مسكون بأن يدفعنا دائما للإعجاب، وبالتالي فإنّه لا ينتهي لأنّ هذا الإعجاب لا يمكن أن يكون له نهاية. وهو لا ينتهي لأنه مرتبط أساسا بالقراءة، كلّما تحولت القراءة كلّما أمكن لنا إرجاء أو تأجيل النهاية. الخوف نهاية ما مفتوحة ومرتجئة هي في الانتظار. كما انتظر أبطال «بيكيت» «عودة قودو»، وهي حالة من الترقب والخوف، ولكنه مختفٍ لأنّه حاضر بقوّة في الكلمات والأصوات والحركات. حالة النهاية هي ما تبقى من الانتظار والاقتناع في آخر معاقله. لهذا جسديا لا تحضر النهاية إلا مع حضور الخوف من الفقد والصمت. حينما ينتصب الخوف من الفقد، من المصير الممكن، فإنّ صورة المشاهد

هي التي تظهر أمامه، فالذات عندئذ تتركز أمامنا في ذلك البطل الذي نشاهد مصيره.

لهذا كانت لذة الكتابة في لذة هذه الذات التي تحاول رؤية صورتها متجليّة أمامها، اللذة الممزوجة بالخوف من أنّه أنا هو ذاك. فالبطل المقتول والوحيد في مواجهة المصير يرتقي بالنصّ إلى أن يتقاطع مع الذات الأخرى الغائبة أو الحاضرة والتي تفتك الراحة والذاتية منها، بأن تحملها إلى موقع آخر، ربما هو لا موقع، لأنّه فردي ولأنه ينسي الذات ذاتيتها لحظة ما.

فالمتلقي يرتبط بالفعل المسرحي، وبالكتابة كفضاء يحيل إلى هذا الاشتباك. المشاهدة والإعجاب هي بوادر حركة التلقي، تتطوّر عبر تطوّر الحدث المسرحي وعبر تراكم حسّ اللذة، وانفتاح أفقها أكثر فأكثر، خاصّة وأنّها لا يمكن أن تتركز في مكان أو في عنصر، بل إنّها منبتّة هنا وهناك، وتتخلل كل أجزاء النص وأطرافه حتى أنّ الكتابة تتجلى في جريان اللذة فيها، والنص يتزيّن ويتعرى في خبث وفي إغراء لا نظير له لكي يأخذ بالشهوة وبالحس حيث مغناطيس الأخذ واستيلاب اللامحدود. يصبح نص المسرح نصّا مضاعفا، لأنه يبث كل آليات الجذب لديه في الشقوق المبثوثة على جسده، وفي التعرّي المفاجئ والجزئي حتى يخجل المشاهد في لعبة الغواية، ويتشهى دون توقف اللقاء المرتقب.

حالة اللقاء هذه هي حالة التماهي، ولكنّه تماه يخفي الانفصال بل هو تداخل بين خط الكتابة والكاتب، وبين الممثل الحاضر والشخصية الغائبة يجعلنا نقول بأن الكتابة لم تكن أبدا عملية فردية، سنعود إلى نص «البحث عن عائدة» لنرى لبعض تفاصيل هذا اللقاء ومميّزات هذا الحضور للكتابة وللجسد، قد تكون لهذا النص تراجديّته الخاصة، وما به يتأسّس ككتابة وكسؤال.

الغياب والحضور في النص:

«البحث عن عائدة» في مستوى كتابته إنّنا نلاحظ بدءا خصوصيّته كنصّ. هو نصّ «هيكلي» يمدّ إلينا بمفاصل وأجزاء ونتف من النص دون أن يرمي إلينا بكل أعضائه وتفاصيله. هذا الهيكل مشدود إلى نسق من الحضور

الموازي، يعطي انطباعا بأنّنا أمام نصوص مختلفة وهو إطار هذه المحاولة لكتابة شعرية مسرحية للنص. بحيث أنّ أجزاءه لا يمكنها الخروج عنه ولكن يمكنها التحرّك بحرية داخل هذا الفضاء. حرية هذا النص هي الأساس الذي يشدّ الأجزاء إلى بعضها، فالمكتوب سردي، يسرد وقائع وأحاديث لامرأة ما، وداخل هذا البناء السردي تمكن الحرية، لأنّه ليس سردا عاديا، فارتباطه بتاريخ ما يبدو ارتباطا مركبا تدعو إليه لحظة الكتابة، وتسلسل المعنى لا ينشد فقط إلى هذا التاريخ ولا إلى حدث ما بل إلى شعرية النص. نحن نتحدث عن نص سردي يسرد أيضا وقائع الكتابة ويقدّم أيضا شعريتها الخاصّة وينزع إلى التخلّص من وقائع الأحداث والتاريخ، وهنا تكمن أهميّته وتجاوزه للخطاب السردي العادي. إنّه ينتمي إلى هيكل مترامي الأطراف لكنّه مفعم بحريّة اللحظة وبدقة المخاطرةن لأنه ينبئ أيضا داخل هذا النسق بخطورة ما في النص.

النص يصبح خطيرا أو يمتاز بقوة حضور وقدرة كبيرة على اللقاء والاتّصال. يتسع هذا الحضور ويمتاز بالتفافه حول الكلمات وحول خطاب النص الذي نقرأ، نص نسمعه ونراه، ونتتج ثقافتنا الممكنة للوجود معه لأنّه حاضر في اللحظة حضوره في التاريخ وممتع في لقائنا به وفي العودة إليه. فهو ممكن للقراءة بفضل اتساعه ليشمل تاريخ الخطاب ويشمل أفقه ومستقبل الفعل فيه. وفي هذا السفر التراجيدي إثراء للنص وانفتاح له على آفاق أوسع وأرحب. من هذه اللقاءات الممكنة داخل النص تنتج شعرية هذا الكيان وتدعم قدرة الكتابة على رصد شعريتها خارج الوزن أيضا، بل بالاعتماد على وسائل الكتابة ذاتها من أحداث وكلمات وصور. وهي مواد تصبح متميّزة بالنشاط والتدفق وتحيل إلى أفكار حية. كل ذلك يجعل النص جديدا وثريّا. وسنحاول في هذا الإطار التعرّف على بعض مفردات هذه النشأة وتفاصيل إبداعها وشاعريّتها.

أ- حدث الضياع:

يعدّ الضياع منذ البداية الحدث الوحيد الذي تخبرنا به الحكاية. فهي امرأة تبحث عن امرأة أخرى أضاعتها. هذا الضياع هو الذي يرافق رحلة

البحث هذه. وهو حدث هامّ بالنسبة لهذه المرأة، لأنّها تبدو جدية في تعاملها معه. بحثها يقترن بفعل المواجهة مع الضياع. كيف يمكنها أن تبحث عنها؟ هي تتذكرها تحاول أن تتكلم عن ذكرياتها معها، كيف التقتها؟ وكيف هي الآن؟ هذا الضياع يمتد إلى الخلف أحيانا ليلتقي مع وقائع أخرى كانت وتواريخ عاشتها الشخصية. إذ هو قادح لوجود كلام حول ذلك، هي امرأة وحيدة في المواجهة، وهي امرأة وحيدة خارج هذه المواجهة. يأخذنا حدث الضياع إلى التساؤل عنه، هل هو حدث عادي أو هو فعل مأساوي في جوهره؟ إنّ مأساويته في ذاته وفي اقترانه بالبحث أيضا، لأنّ ما نبحث عنه يظل دائما في الغياب، حركة الضياع هي حركة البحث أيضا، بحيث تجبرنا على الحركة وعلى التورط شيئا فشيئا في محاولة إلغاء الضياع. ولكنه لا يلغى لأن البحث لا ينتهي ولأنه متواصل.

عبثية هذا البحث هي التي تمنح مأساوية للضياع، وهي التي تشكل مادّة هذا الانتقال الدائم، من البحث إلى الانتظار، وضعية الشخصية هي انتظار أن تظهر الشخصية الأخرى. هذا الضياع المأساوي هو حدث الكتابة الأساسي لأن «الحكي» هو الحدث الوحيد في النص. فهي تحكي حكاية هذا الضياع. تقول جليلة بكار:

«كيف أحكي عن النكبة؟ كيف أحكي عن جرح غارق ساكن فينا منذ سنين؟ جرح ورثته عن عائلتي وسأخلفه حتما ميراثا لابني: أنا لست سوى امرأة في عالم يحكمه هازمو العرب، لكنني فنانة والفنانون قد يتناسون ولا ينسون جروحهم، يعرّونها حتما ويكشفون عنها، ثم يتخذون منها منبعا لإبداعاتهم. لم أولد في الأرض المغصوبة ولا حتى في البلدان المجاورة. لم أعش الحروب ضدّ العدو أو الإخوان العرب. لذا لن أحكي عنها، لكنّني عشت الكبت والإهانة والألم الشديد. لكل ما جرى كل هذه السنين، فما العمل سوى إطلاق صرخة غضب بعيدا عن الخطابات السياسية والشعارات الرنانة صرخة ألم وأمل على خشبة مسرح». (البحث عن عائدة: خلفية الغلاف).

هذا النص يوحد لحظة الكتابة بالنسبة لجليلة بكار في أنّها تختزلها عند حدّ «الكتابة» من ناحية وعند حدّ «الصراخ» أيضا. فهي تنتمي للمسرح

وتقرّ بأن حركة الكتابة المسرحيّة هي منبع هذا البحث من ناحية، وهي أيضا دافع للصراخ بحكم ارتباطها بما تكتب أو بموضوع الكتابة. فالحدث الوحيد يرتبط ارتباطا وثيقا بالكتابة وهي التي تولّده وهو الذي يحضر فيها نتيجة انتمائه للتاريخ الحقيقي للمسألة. وهي تكتب عن قضية «ضياع» عن «جرح» محفور في جسدها. هو جرح حي دائما يجعل للكتابة طعما آخر، ويجعلها تكتب وهي التي تعيش هذا الضياع. فهو موت حقيقي لأنّه ينبع من ألم حقيقي. ومعنى ذلك لا يقتصر على حيويّة الحدث ولكن أيضا أهميّته في أنّه يمثل إطارا خاصا للقاء مع المسرح. وهذا الانطلاق من واقع ما، من حقيقة ما، يمثل قيمة أساسية بالنسبة للكتابة خاصة على مستوى ارتباطها بالمعنى وقدرتها على إيصال ما تكتب، ليس فقط فيما يعبّر عنها ككتابة، بل فيما يمكن أن يتصل بالآخر، لأنه أيضا يعيش هذا الجرح أو هو موجود تحت طائلة حقيقة هذا الضياع.

جليلة بكار تعمد إلى تأصيل الحدث المسرحي في هذا النص في واقع ثقافي وسياسي معيّن، هي واقعة احتلال فلسطين أو واقعة «الحرب»، معنى ذلك يأخذ اعتباره الأساسي في هذا الحدث لأنّه انشغال لا حدّ له بالنسبة للمتلقي. فالكل يعرف تفاصيل هذه الحكاية أو هذه الواقعة والكل يعي جيدا هذه المسألة، ولكن كيف يمكن أن نكتب عن شيء معلوم، وبمزيد من القدرة على الايصال؟ ثم ما هو نوع الارتباط بين الحدث داخل المسرحية (الضياع) وحدث ضياع فلسطين؟ أي نوع من الارتباط إذا بينهما وكيف يكون البناء عندئذ؟ ما هي مصادره ووثائقه؟ هل هو بحث وثائقي؟ هل هو تصويري؟ كيف ينبني الحدث في النص إذا؟

ب- السؤال عن التاريخ

التاريخ هو مجموعة من الأحداث ولأنّ الكتابة إنّما تعيد كتابة التاريخ، فإنّها نوع آخر من المغامرة والتركيب، تعمد إلى إعطائه حيّزا جديدا وإعادة بريق خاص له. السرد داخل النص يتميّز بانتمائه إلى أفعال معيّنة كالتذكر.

تقول:

«عايدة أتتذكرين؟ أتتذكرين خوف أمك وجدتك... أتتذكرين خوف أبيك... عندما رجع في الصباح الباكر بعد ليل قضاه في الدفاع عن يافا ضمن جيش الإنقاذ... أتتذكرين صوته... أتتذكرين استسلامه... تتذكرين قبله...» (ص 22 ـ 23)

وهو يرتبط أيضا بالتواريخ التي ترتبط خطيّا منذ «يوم من أيام أفريل 1948، عام 1956، 5 جوان 1967، سنة 1970، 1972، 1973، سنة 1973، 7 ديسمبر 1973، سبتمبر 1982، عام 1982، تونس 1982، 26 جانفي 1977، جانفي 1983، أكتوبر 1985، سنة 1987، 7 ديسمبر 1987، 13 سبتمبر 1993، عام 1994، 1995».

وهي تواريخ أزمنة ولحظات مدونة بأحداث سياسية واجتماعية وفنية معروفة بالنسبة للشخصية خاصة، وقد عاشت خلال هذه الفترة وبالتوازي معها في تفاعل معها ومع مجرياتها.

هذه التواريخ تمثل «علامة» خاصة لأنّها بسيمتها التاريخيّة تمثل مرجعا مهمّا بالنسبة للكتابة وبالنسبة للمتلقي الذي يتعايش مع واقع كتابة خاصة ومع واقع تأريخي عام. التواريخ المحدّدة تعطي انطباعا توثيقيّا للكتابة، لأنّها تحيلها إلى عالم خاص فيه اندماج بين بعد خيالي مبتكر وواقع تاريخي محدد. لأنّنا مع التواريخ لسنا فقط مع حدث تاريخي بل أيضا مع زمن تاريخي محدّد. الزمن التاريخي يظل كعنصر من تكوين هذا «الضياع». لأنّ التواريخ متعددة ومتباعدة أيضا، الرابط بينها خط تاريخي وهمي، هو أحداث تعيشها بعض البلدان كما تعيشها الشخصية، الزمن التاريخي يصبح زمنا للشخصية لأنها التي تعيش هذه اللحظات وتتذكر كيف عاشتها والأحداث التي مرت عليها. غاية القول إنّ ميزة الكتابة في تجاوز التاريخ، لأنّها تحتوي اللحظات كما يمكن أن تعيد تركيبها واختصارها. وفي هذه الإعادة تطرح السؤال حول التاريخ دون أن تطرح السؤال كيف أو لماذا؟ بل تبرزه كعامل من عوامل النشأة والتكوين، هو مرجع هام للتأليف، لأنه منبع فكري وحسّي ولنه أداة لرسم مسار هذه الذاكرة وعلاقتها بما تعيشه من أحداث.

هذه الذاكرة ليست تاريخية فقط بل حسيّة وانفعالية، إنّها حية بذلك، ولنذكر كيف يعتمد المسرح كثيرا خاصة في عمل الممثل على الذاكرة الانفعالية[2]، وهي ذلك المخزون العاطفي والحسّي الذي يخزنه الإنسان في علاقاته بما يعيشه من أحداث. إنّ الشخصية المسرحية تحيلنا في هذا الضياع إلى لحظات الذاكرة الانفعالية، فما عانته من حيرة وخوف وترقب أحيانا ومن أمل وألم في أحيان أخرى، هي مصادر لهذا الضياع الذي تعيشه الشخصية، تبدو العودة للتاريخ عودة للذاكرة كإطار للتساؤل حول ما يكون هذه الذاكرة من آلام وأوهام تختزلها لحظات وأزمنة معيّنة صارت في معنى معيّن رموز خيبة وعلامات نكبة وسقوط. ولكنّ هذا التذكر لا يمتاز برغبة فقط في التألم، إنّه ما هو حاضر، دائم متواصل، وهو أيضا مصدر للإيحاء بحيث تظل علاقة النص به علاقة حيّة مفعمة بالانشغال والتفكير. ومن ذلك يأتي السؤال ويتجدّد اللقاء به في كيفيات ولقاءات مختلفة ومتعدّدة المنابع.

التواريخ تصبح علامات للأفكار وأحداث فرعية تخدم وحدة حدث هذا الضياع، خاصّة في ارتباطها أساسا بضياع الشخصية وبحثها عن ذاتها وتحقيق الخلاص للوطن.

يشكل إذا التاريخ في «البحث عن عائدة» نصا سابقا ومتحوّلا أيضا، هو علامات وأحداث ولكنّه مفعم برؤية للأشياء وباختياره أوقاتا معيّنة، حين يتغيّر الحدث ويتقدم نسق البحث يتقدم رمز التاريخ. كما أنّ من بين التواريخ ما ينبش في تاريخ الشخصية السياسي وآخر تاريخها الفني، فيعود عندئذ التاريخ إلى الكتابة المسرحية، في حديثها عن ذاتها، في حديث جليلة بكار عن تجر بتها المسرحية كإطار مواز لحديثها عن التاريخ السياسي لـ«عايدة».

النضال السياسي يرافقه بحث مسرحي، التاريخ السياسي يوازيه تاريخ فني، وفي ذلك تواصل وانفصال. فكلا التاريخين يحيلان إلى بعضهما، كما يحيلان إلى تاريخ الشخصية أيضا. فجليلة بكار تعطي المجال لقراءة تاريخ الكتابة وفق قراءة سياسية تاريخيّة. لأنّ القارئ يحيل نظره مباشرة إلى

تتبّع أثر الأزمات في الإنتاج الفنّي، وكأنّ ما يقع سياسيّا نرى مداه في عمل فنّي، أو هو نراه فنيّا وثقافيا. إن تأكيد هذا الترافق أو نفيه تحيل إليه الكتابة أو نوعية هذه الكتابة المتجاوزة للتاريخ. ليس في حتميتها ولكن في انشغالها الجمالي بما يؤسس لهذا البعد الجمالي. . . إنّنا نلاحظ أنّ المنطق الجمالي لهذه الكتابة متسم بالحديث عن الجمالي، بالحديث عن الكتابة.

لسنا في هذا النص نتحدث عن التاريخ كتاريخ بل عن التاريخ ككتابة. نحن إذن نبحث في مصدر من مصادر الكتابة ونوغل في مدى اقترانه أو ابتعاده عن حسّ الكتابة ومعناها. نص «البحث عن عائدة» إلى أيّ مدى يتسع للتاريخ؟ وإلى أيّ مدى يتسع للشعر؟ إن التاريخ فيه ينصبّ ليفرز الشعري وليؤسس لا التاريخ أو يحاول تحقيقه بل إنّه ينزاح ليفرض خطّ هذه الكتابة المتجاوزة أفقها، إذ هو نص «شعري» ولكنّه ينتج «الشعري» على مواد أخرى غير الوزن، كالتاريخ والسرد والصور وهي كلّها مواد تنسجم داخل هذا النسيج النصي بلغة «بارط» لتكوّن ما نراه ونسمعه في النص.

نلامس بذلك مسألة مهمّة: وهي إلى أيّ مدى يستجيب هذا النص المسرحي إلى آفاق الكتابة المسرحية كما رأينها منذ «أرسطو»؟ وما هي متطلبات هذه الجمالية الجديدة في الكتابة؟

ت- الشخصيات السردية:

تنطلق الكتابة منذ البداية بالتفريق المصطنع بين الراوي والشخصية الأساسية من ناحية، وفي الجمع بين الراوي والكاتب من ناحية أخرى، وهي بذلك تتجاوز قواعد فنّ الحكي «القائم على اصطناع المسافة بين الراوي والضمير لتقيم أساسا واضحا بذلك (الأنا هو الهو) من ناحية»[3].

الأنا في النص هو الكاتبة / الممثلة التي تأخذ على عاتقها سرد الحكاية، حكايتها مع عائدة. هذه الشخصية التي هي الآخر الغائب المشارك في وقائع الأحداث منذ البداية، نحن نتعامل مع آلية جديدة في الحكي تذكرنا بمقامات «بديع الزمان الهمذاني»، حيث الراوي / الكاتب هو الذي يمتلك الفعل.

وهذا الراوي الدرامي يروي عن طريق الاسترجاع أحيانا أي العودة للوراء، أو الخطاب المباشر أو غير المباشر. وهي أدوات سرديّة بالأساس،

تأخذ لها موقعا داخل هذا النص. وتطوّر بتطوّر الوضعية الدرامية والحكائية، إذا هناك مراوحة في النص بين تفاصيل سيرة الكاتبة وسيرة الشخصية الأخرى، مراوحة بين أحداث تشتركان فيها وأحداث فردية. ولكلتي الشخصيتين ملامح وتوجهات على مستوى الأحداث والمواقف. لذلك اتسمت عناوين المشاهد بـ«المواقف». وهو ما لم نتعوده في الكتابة المسرحية التي تنبني على مشاهد وفصول أو لوحات وفصول لكنها في النص تمثل مواقف سردية للكاتبة.

الشخصية الأساسية هي شخصية سردية، وهي التي تغيب ليحضر الشخص. وهذا الحضور ملتبس. يقول «هوسن»: «إنّ مفهوم الشخص قد يدفع إلى الالتباس، لكن هذا لن يقودنا إلى تجاهله»[4].

أو كما يقول «رولان بارط»: «الذي يتكلم غير الذي يكتب والذي يكتب غير الذي هو موجود»[5].

إذا إن الذي يحضر ليسرد ليس هو الكاتب. من هو إذا؟

هو ذات أخرى تنتمي إلى النص، تؤسس فعل السرد، هو فعل الحكي ينبني على ثنائية الذات، الموضوع السارد والمسرود عنه، هما يتصلان في السرد ويتصلان في الكتابة، لأنّهما الممثلة والشخصية. هذا التواصل يكوّن مجالا حقيقيّا للاقتراب أكثر من «هوية» الكاتب، لأنّنا داخل هذا النص السردي نظل مشدودين إلى الفعل الدرامي أيضا، وخاصة على مستوى ما تطرحه الشخصية الساردة منذ البداية من التباس ومراوغة في مستوى حضورها. فهي تفصل بينها وبين الشخصية السرديّة بأن تجعل حضورها كأنه دائم ومواجه بصفة متواصلة لنا، لا كراوٍ فقط بل كمتشابك في الحكاية، كأحد أطرافها، هذا التشابك يؤسس الفعل الدرامي في النص ويجعله وجها آخر. هما يكوّنان أداة لخدمة الآخر. الشخصية الحاضرة في النص هي الذات التي تروي بكل موضوعية أحداث الشخصية الأخرى، هذه الموضوعية تؤسس للسرد الذاتي، بحكم قرب الشخصية / الذات من الشخصية / الموضوع. إذا هناك إضافة تشع على مستوى تبني النص من قبل راو محاولا جعل الجمهور يقترب أكثر ما يمكن منه، من حقيقة ما يروي.

هذا ما يجعل فعل الكتابة يتجاوز فعل السرد إلى «التماهي» و«التعالق» في هوية واحدة، هي هوية «النص» وهوية «هذا الرائي» من ناحية أخرى، وهو مصطلح يشير إلى ما أسماه «جون جينات» بالتبئير، يقول: «المبئر هو الشخص الذي يبئر الحكاية، ونعني بذلك الراوي وإذا ما رمنا الخروج من اصطلاحات التخييل يكون المبئر هو الكاتب نفسه»[6].

وتضيف زهرة الجلاصي في كتابها «النص المؤنث»: «الراوي هو إذا المتصرّف في إقصاء الحكاية، وقد خول له أن يجمع بين «الرؤية» و«الكلام»، فهو المبئر والمتكلم المشار إليه في الملفوظ بواسطة علامات تخوّل التعرّف عليه كالضمائر مثلا»[7].

فالتبئير مرتبط بالرؤية وهي المعرفة بما كان وبالأحداث التي تقع والمشاركة فيها أيضا، لأنّها ترتبط بالذات الكاتبة. والرؤية تعني أيضا قدرة الراوي على تحويل ما رآه إلى متخيل ممكن.

نصّ الرؤية هو إذا خطاب يحتوي دالا هو ملفوظ ويشير إلى مدلول هو الحكاية. وهو مقول ذا مدلول حي سردي ولكنّه ينبع من هذا الخطاب المرئي والمقدّم من طرف الراوي.

شخصية جليلة بكار في نص «البحث عن عائدة» هي الراوي وهي الفاعل، لأنها تأخذ على عاتقها تعريف فعل الكتابة في فعل الرؤية السردية. وتقوم باسترجاع أحداث ماضية عاشتها الشخصية ولكنّها مع هذا السرد تكون هي نفسها ساردة.

فالممثلة تدخل فضاء التمثيل لا لتنقل فقط ما وقع، إنّها تستعيد الفعل وتقدّمه أمامنا على اعتباره منجز اللحظة. لذلك لا تدخل على اعتبار وأنّها ستسرد لنا حكاية ما، بل إنها تعيش فعلا تلك الحكاية. هذا ما يكشف أفق الكتابة المسرحية ككتابة تحتوي آفاق الفعل أيضا. فهي على مستوى النص المكتوب، مقروء مختلف عن الكتابة الروائية، لذلك تتحوّل هويّة الشخصية الساردة إلى شخصية فاعلة، تواجه القارئ ولا تختفي وتأخذ القارئ إلى ركح النص، بأن تجعله في صلب الفعل وفي داخل النص. هي شخصية تستوعب الشخصية القارئة وتدمجها في حيّز النص عن طريق هذا الاعتماد الكلي على

الرؤية، على الانتقال من الذات إلى الآخر. ومحتوى هذا الانتقال هو الذي يجعلنا أمام نص مكتوب ولكنّه أيضا ممسرح يحملنا إلى فضاء المسرح، وهو فضاء خاص به فيه دلالات حيّة وجريئة عن أثر الكتابة.

إذا إنّ أدوات الكتابة تبدو في هذا المجال مقترنة بالفضاء النصي، كما هي مقترنة بالفضاء المسرحي. هي تشارك بجدية في تدعيم هذا اللقاء على مستوى الكتابة. وذلك يتم عبر حركية هذا الضياع والانوجاد، أو الغياب والحضور التي تربط بين مكوّنات النص. فمميّزات هذا الفضاء المسرحي هو هذا التداول والتداخل بين مواد مسرحية ومواد نصيّة، تؤلف خصوصية هذا الحضور والغياب. هو تقاطع يشدّ كامل النص ويحكم علاقات أجزائه، وفي العودة إلى «المواقف» داخله سنتبيّن هذا التداخل والتشابك وهوية هذا الفضاء النصي المتميّز.

ت- المواقف: «الوثيقة الهادفة»:

هي إشارات وعناوين تأتي بعد كل صمت وبياض، تحمل القارئ للتوقف عندها وقراءتها. النص مكوّن من ثمانية مواقف من مدخل وخاتمة، تشترك جميعا في انتمائها إلى داخل النص، لأنّها تؤثث أجزاءه ومبانيه. وتقول بأنّنا دائما أمام وحدة لمجموعة وحدات وأجزاء. النص المسرحي في تكوينه الأساسي يعتمد على توقف حركة الحدث أحيانا، وبداية أحداث أو حوارات أخرى. لكنّنا هنا لسنا حقيقة أمام مواقف بل ضمن وقفات تحملنا إلى داخل النص وأيضا خارجه. فمع بداية كل موقف هناك إشارة ركحية تحيل إلى الركح وحركة الشخصية الممثلة. بعده مباشرة يتواصل الكلام / النص. المواقف حالات انقطاع عن الكلام إذا، لأنّها ليست متكافأة فيما بينها. كما أنّها تحمل حدث الحكي منذ البداية عبر تسلسل الأحداث التي عاشتها الشخصية، ويكاد كل موقف يستقر على تاريخ أو حدث معيّن. نجد الاستثناء في الموقف الرابع، حين يتركز الموقف في البداية على «حرب 67»، ثم يتحوّل بعد ذلك إلى وصف «سفر عائدة» إلى عمان وعلاقتها بالمناضل سيف. هي مواقف أحداث تأخذ صبغتها هذه من منطق السرد الذي يتميّز به النص، وأيضا من الكتابة، كيف ذلك؟

الموقف يشير إلى الفضاء في اللغة، فهو الموضع الذي يقف فيه الإنسان والفضاء هنا غير مذكور وغير محدّد. فهو فضاء المسرح أي المكان الذي يلتقي فيه الجمهور بالممثلين. إنّ المواقف تتحدث عن حالة هذا اللقاء أيضا. لأنّها توقف عجلة الزمن في مواعيد معيّنة، وتسجّل داخل هذا الإيقاف حالة اللقاء وما يخطر فيه. تأخذ صبغة مواجهة ومحاججة أيضا. في النص وخاصّة في حديث الشخصية مع الشخصية الغائبة.

إنّ النص يفتح المجال بالنسبة للقارئ على حالات التمثيل أيضا، خاصّة في نسق تواتر المواقف، وكأنّنا بالنص يوثق صورا ما متواترة عن هذا اللقاء ويسجل ما وقع وما قيل. إنّ الموقف لا يكتمل فقط بحضور الممثل بل بحضور الآخر أيضا من هنا نفهم بناء النص على إثر هذا اللقاء. والتأكيد على ارتباط الشخصية بالمتفرج فهي في المدخل «تتقدّم مبتسمة/ تحدّق في المتفرّجين» إذا هي تعلم منذ البدء أنّها في علاقة مع المتفرّج وتؤكد على ذلك في توجيه الكلام لهم ومخاطبتهم. المواقف تمثل اجتماعا بأفراد آخرين في فضاء الخطاب المسرحي. وإطار ذلك هو تقديم موقف هذا الممثل من الآخرين ومن نفسه. لذلك تختار لفظ الموقف للدلالة على أنّها بصدد اتخاذ تصرّف ما في وضعية معيّنة. هذا الموقف يشير إلى بعد النقد كموقف من المسرح الموجود والذي كان وموقف نقدي من الحياة أيضا. إن الموقف هو بمثابة وثيقة هادفة تتحدث فيها الشخصية عن حدث ما وتعطي آراءها فيها، وما عاشته وشاهدته وأحسته خلال هذا الموقف التاريخي أو الزمني، يصبح الموقف في هذا الإطار ذا بعد زمني أيضا، يفرد لحظة ما من لحظات الوجود ويوثق لها على اعتبار أنّها حدث مؤكد وأكيد.

هذا الإطار الزمني ينقل أخبار ووقائع غياب هذه الشخصية وحضورها، صمتها يصبح هو المحدد الأساسي لما نعرفه عنها وما سنعرفه. يقدّم لنا أدلة على اقتران الفعل بواقع ما. وعلى اقترانه بالكتابة كمحدّد لنقاط ومواقف ثابتة في ذاكرة الكاتب، منها يكتب ومن منطلق علاقته بها يبرز ما يحس وما يشعر. المواقف ملامسة لصيرورة زمنية تتحوّل من موقف إلى موقف ومن حدث إلى حدث عبر خط زمني، هو خط الكتابة التي تتدفق لتروي سيرة

ما. ولكن في هذه الرواية ثمة اسئلة كثيرة وملامح متعددة لهذا الوقوف على حقائق معيّنة، وهذا الاستشهاد بأوقات خاصّة وتواريخ معيّنة، تمثل هذه المواقف استشهادات تاريخيّة ونصيّة عن تقدّم مسيرة الفعل المسرحي في تونس وعلاقته بجليلة بكار. إنها ترسم لنا مواقع حياتها الخاصة، حيث ما تعيشه حقيقة هو ما يمكن أن يمثل مجالا للإبداع، مجالا للألم. إنّها معايشة لشهادات عينيّة عن واقع الكتابة بحيث يمكن القول إن زمن حياتها هو مقدار ثمانية مواقف. إنها المرأة التي عاشت ثمانية مواقف مثلما كان يفعل قدماء الصينيين في تلك العبارات الشهيرة على القبور: «هذا رجل عاش يومين».

إن الكتابة لا تختفي في شكل معيّن بل هي تتعمّد استغلال كل منافذ الكتابة لتأكيد وحدة ما، هي وحدتها الخاصة، تبيح لنفسها أن تكون ممتدة في كل ما يخصّها من شخصيات، من عناوين، كلها تشير إلى توحد النص على مفاتيح إن صحّ التعبير، هي ذاته التي تسري في كل الكيانات، وهي روحه التي تتغلغل في كل شيء.

هذا النص يقترح بديلا مسرحيا ما للفرجة، لأنّه ينطلق من ثراء المسرح وقدرته المتفرّدة على التصريح والملامسة. هذا المسرح هو مشروع «الشعرية المسرحية» الجديدة، التي تنطلق من واقع معيّن، لتطرحه وتبيّن آلامه وأزمانه، وتبني داخل المسرح كونها الخاص. هو مسرح «جدي» لأنه لم يتنازل عن هويّة المسرح وعن قوّته في الحضور والاتصال. هذا ما يجعلنا نقول بأنها تجربة تؤسس لتواصل المسرح ولحياته ولحياة المؤلف انطلاقا من الحضور المتواصل، والقوة الفاعلة في ذلك هي الكتابة من داخل المسرح، وفي اتجاه المسرح. هي تركز فنّ المسرح لا على استهلاكية معيّنة بل على قابليّته لكي يطرح مشكلا ما، ويقترح بديلا فكريا وثقافيا ممكنا، من هنا تأتي خطورته وقوته وتتجلّى إمكانية احتفاظه ببريقه الخاص، وتجاوزه لكلّ بنود الكتابة السابقة، لأنه يتماهى مع كاتبه كما يتماهى مع المتلقّي، والحدّان منفتحان، وما بينهما فضاء الشعر والشعريّة.

الهوامش :

1 بارط رولان: "لذة النص"، ترجمة محمد الرفرافي، مجلة العرب والفكر العالمي، عدد 10، 1990، ص 28.

2 مصطلح استعمله ستانسلافسكي في كتابه "إعداد الممثل".

3 زهرة الجلاصي: "النص المؤنث"، دار سراس للنشر، 2000، ص 33.

4 استشهاد ذكرته زهرة الجلاصي، مصدر سابق، ص 83.

5 نفس المصدر، ص 85.

6 المصدر السابق، ص 30.

7 نفس المصدر، ص 31.

المصادر والمراجع:

- بكار جليلة، البحث عن عائدة، دار الجنوب للنشر والتوزيع، تونس، 2002.
- طاليس أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي.
- بارط رولان، لذّة النصّ، ترجمة محمد الرفرافي، «العرب والفكر العالمي»، مركز الإنماء القومي، لبنان، 1990.
- الجلاصي زهرة، النص المؤنّث، دار سراس للنشر، تونس، 2000.









هذا الكتاب

هذه المحاولة التي ننجزها ضمن أنشطة اتحاد الممثلين المحترفين نسعى من خلالها إلى تأسيس مساحة تعنى بالنقد والبحث المسرحيين لعلها تساهم في إماطة اللثام عما حجب من آراء ومواقف تفتح آفاقا نظرية ومعرفية للتجربة المسرحية في تونس. وكتاب المسرح في عدده الأول لا يدعي أنه حقق كل ما نصبو إليه ولا يدعي أنه تعاطى مع كل الآراء والمواقف التي تؤثث المشهد المسرحي ولكنه بداية نتمنى أن تعقبها أعداد أخرى.

سعر النسخة في تونس 10 د.ت